

UNIVERSITÉ DE PARIS. — FACULTÉ DE DROIT

DU
DROIT DES COMÉDIENS
SUR LEURS ROLES

THÈSE POUR LE DOCTORAT

PRÉSENTÉE ET SOUTENUE

Le jeudi 1^{er} juin 1911, à 3 heures

PAR

Ernest LEUSSIÉ

Avocat à la Cour d'appel

Président : M. LYON-CAEN, professeur.

Suffragants — { *MM. THALLER, professeur.*
AMBROISE COLIN, professeur.

LIBRAIRIE

DE LA SOCIÉTÉ DU

RECUEIL SIREY

22, Rue Soufflot, PARIS-5^e

L. LAROSE & L. TENIN, Directeurs

—
1911

THÈSE
POUR
LE DOCTORAT

La Faculté n'entend donner aucune approbation
ni improbation aux opinions émises dans les
thèses ; ces opinions doivent être considérées
comme propres à leurs auteurs.

UNIVERSITÉ DE PARIS. — FACULTÉ DE DROIT

DU

DROIT DES COMÉDIENS

SUR LEURS ROLES

THÈSE POUR LE DOCTORAT

PRÉSENTÉE ET SOUTENUE

Le jeudi 1^{er} juin 1911, à 3 heures

PAR

Ernest LEUSSIÉ

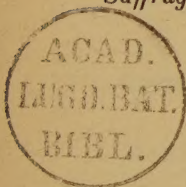
Avocat à la Cour d'appel

Président : M. LYON-CAEN, professeur.

Suffragants

{ MM. THALLER, professeur.

AMBROISE COLIN, professeur.



LIBRAIRIE

DE LA SOCIÉTÉ DU

RECUEIL SIREY

22, Rue Soufflot, PARIS-5^e

L. LAROSE & L. TENIN, Directeurs

1911

BIBLIOGRAPHIE

- Actes de la Conférence réunie à Berlin du 14 octobre au 14 novembre 1908. Berne. Bureau de l'Union internationale littéraire et artistique.
- Bulletin de l'Association littéraire et artistique internationale.
- BUREAU GEORGES. — Le théâtre et sa législation (1898).
- CLUNET. — Journal de droit international privé.
- Comœdia illustré.
- Droit d'auteur (Le). — Bureau international de l'Union littéraire et artistique, 14, Hononenweg. Berne.
- DUBOSC et GOUJON. — L'engagement théâtral (1910).
- Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht von Schmidt, Kohler und Osterrieth. Carl Heymanns Verlag Berlin.
- KOHLER. — Studien zur Förderung des gewerblichen Rechtsschutzes (1909). Carl Heymanns Verlag. Berlin.
- LYON-CAEN et DELALAIN. — La propriété littéraire et artistique.
- MAILLARD GEORGES. — La propriété littéraire et artistique, par Eugène Pouillet.
- MAUGRAS et GUÉGAN. — Le Cinématographe devant le Droit (1908).
- MEIGNEN et FOUQUET. — Le Théâtre et ses lois (1910).
- Théâtre par un amateur (Le). Librairie Delaunay (1817).
- WORMS. — Étude sur la propriété littéraire.

Jurisprudence

Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire
(Pataille).

Dalloz.

Gazette du Palais.

Gazette des Tribunaux.

Sirey.

DU

DROIT DES COMÉDIENS

SUR LEURS ROLES

Trop à l'étroit sur les banquettes d'une diligence encombrée, qu'avec peine tirent à travers les cahots d'une route défoncée quatre chevaux, un groupe de comédiens qui se dit : troupe de Monseigneur Un Tel, s'en va donner représentation chez certain châtelain ou dans quelque bourgade. Là, sur une scène éclairée par des chandelles fumeuses, encombrée par des seigneurs turbulents, les artistes, face à un public debout et bavard, s'efforcent, habillés de costumes plus usés par les intempéries et les voyages que par les feux de la rampe, de jouer ou le plus souvent de réciter les rôles des soties ou des mystères. Qu'importait, d'ailleurs, aux spectateurs du moyen âge, la compréhension personnelle du rôle que pouvait avoir l'acteur ? Ce que ce dernier devait surtout rechercher, c'était éviter de blesser les susceptibilités de l'illustre entourage qui ornait la scène, c'était flatter ceux-là qui,

seuls, pouvaient donner à la troupe les subsides nécessaires à son existence ; or ces grands venaient aux représentations plus poussés par l'ennui d'une vie monotone qu'attirés par le désir d'applaudir un artiste. Aussi au détriment du jeu des acteurs, des rôles d'une pièce, ne craignait-on pas de faire paraître sur la scène quelque attraction sensationnelle : qu'il nous suffise de rappeler que deux comédiennes ayant eu un différend, le vidèrent sur la scène en se battant en duel durant la représentation (1). Ainsi de bourgs en villes, de châteaux en palais, les comédiens voyageaient, s'efforçant de plaire. Pauvres et peu considérés, enrôlés sans études préalables pour interpréter des pièces insignifiantes, nantis de rôles distribués au hasard, ils ne pouvaient se dire artistes, se prétendre créateurs.

Mais dans ces pauvres hères, peut-on reconnaître les prédécesseurs de nos comédiens modernes ? La diligence a fait place aux confortables sleepings et aux luxueuses automobiles qui donnent au comédien le moyen d'interpréter son répertoire dans le monde entier. Les soties et les mystères ont été remplacés par des pièces écrites avec soin dans lesquelles des caractères fortement esquissés permettent aux acteurs de mettre en relief leur valeur. Plus

1. *Le théâtre par un amateur*, Lib. Delaunay, 1817 Duel de Marotte Beaupré et Catherine Urtis sur le théâtre du Marais.

de chandelles vacillantes, mais une lumière électrique qui s'avive ou s'étiole suivant les circonstances de la pièce. Finies aussi la plate-forme encombrée de seigneurs et la foule se bousculant et criant. Aujourd'hui le comédien évolue sur une scène limitée par de riches décors et devant un public silencieux. Les conditions de son travail ont été modifiées, mais aussi son jeu. On ne lui demande plus de flatter, mais d'être vrai, de vivre ses personnages en extériorisant leurs défauts et leurs qualités. On honnit le conventionnel autant que la société ancienne l'a recherché. Le spectateur ne s'est pas contenté d'interprètes quelconques : il les a voulus bons, puis excellents.

Sous cette triple poussée, des auteurs donnant des pièces meilleures, des metteurs en scène faisant œuvre artistique, et du public chaque jour plus exigeant est né le comédien moderne.

Un long et sérieux travail le met à la hauteur de sa tâche, et avant de monter sur une scène on lui apprend à jouer comme on enseigne au peintre à se servir de ses pinceaux. On lui indique les mille nuances de son « moi » qu'il doit saisir et extérioriser pour rendre vivante son interprétation, car le rire qu'il prête à un personnage est sien, comme sont siennes les larmes dont il accompagne une douleur. Ainsi il travaille minutieusement chacun de ses rôles et ses gestes, ses intonations, ses expressions de phy-

sionomie sont le résultat d'un long effort et une émanation de sa personnalité. Le comédien est devenu un artiste.

Juridiquement, on protège l'artiste en lui reconnaissant un droit d'auteur sur son œuvre. Eût-il toujours cette protection (1)? Il semble que non, mais qu'à défaut de protection légale, il y avait une désapprobation morale qui flétrissait ceux qui s'enrichissaient aux dépens d'autrui. Avec l'évolution des mœurs, cette désapprobation devint insuffisante et on dut avoir recours à la protection légale. Ce n'est cependant qu'en 1777 que l'on consacra définitivement et légalement le droit des auteurs. Mais quelques années plus tard survenait la Révolution, qui, en abolissant l'ancien régime et ses privilèges, détruisit toute protection artistique.

Cependant cette disparition de la protection accordée aux auteurs fut de courte durée : la Convention donna aux artistes la loi de 1793 qui régit encore la matière.

Plus d'un siècle s'écoula avant qu'une loi vînt modifier l'énumération des artistes protégés par ce texte qui a produit des effets très importants en s'étendant aux littérateurs, musiciens, peintres, dessi-

1. Voir Pouillet, Georges Maillard : *Traité sur la propriété littéraire et artistique*, p. 1.

nateurs, sculpteurs, graveurs, en un mot à tous ceux qui sont artistes et créateurs.

Par là même, cette loi a protégé les objets les plus disparates. Après s'être appliquée aux livres, aux tableaux, aux statues, elle a atteint les objets les plus simples, tels les manches de parapluies, les pommes d'arrosoir. Ainsi s'affirmait cette idée que la protection englobait tout ce qui avait un caractère personnel, tout ce qui était le résultat de l'effort intellectuel de l'individu. Quelques tribunaux, cependant, hésitaient parfois à appliquer la loi de 1793 à certaines œuvres dont ils niaient le caractère artistique, ou à certaines professions, telles l'architecture, la sculpture, le dessin d'ornement, auxquelles ils déniaient le titre d'œuvre d'art. Le résultat en fut une confusion extrême dans la jurisprudence et le législateur dut intervenir. De là la loi du 11 mars 1902, étendant encore la loi de 1793 et montrant ainsi qu'on entend, plus que jamais, étendre cette loi à tout ce qui trahit l'effort personnel, *quel que soit le mérite de l'œuvre*. Depuis 1902, les juges n'ont plus à se prononcer sur le caractère artistique d'une œuvre : l'œuvre est-elle nouvelle et personnelle ? la protection s'étend. L'œuvre est-elle, au contraire, banale ? pas de protection.

Ne doit-on pas, en effet, protéger le moindre reflet de la personnalité de l'artiste, comme l'on assure au plus petit inventeur le bénéfice de sa décou-

verte ? On n'oserait soutenir que le droit de l'artiste soit moindre que celui de l'inventeur. L'un et l'autre, résultant d'un travail intellectuel, procèdent d'une création de l'homme, et encore la personnalité joue un rôle plus considérable chez l'artiste. L'invention est une création technique dont, par conséquent, la valeur est déterminée non par l'individualité de l'inventeur, mais par une comparaison avec les autres œuvres techniques de même espèce. L'œuvre d'art, au contraire, dépend avant tout de la personnalité de son auteur, et sa valeur sera en rapport direct avec celle de son créateur. La preuve en est dans ce fait que le tableau signé d'un grand peintre se vendra beaucoup mieux que celui d'une personne moins renommée, même s'il est moins beau. La signature de l'auteur lui donnera sa valeur. Si au contraire un inventeur connu trouve un procédé nouveau, mais plus médiocre que celui d'un inconnu, le procédé de ce dernier primera celui du premier parce que dans le domaine de l'invention les œuvres tirent leur valeur d'elles-mêmes.

C'est cette notion de la « valeur de la personnalité » qui est la base de la protection artistique et par conséquent de notre travail.

Nous venons de voir que la loi de 1793 s'appliquait à tout effort artistique d'où qu'il vint et quel qu'il fût. Il est cependant un artiste aussi sensible et aussi intéressant que les autres, qui se mêle pour ainsi dire

à notre vie, nous faisant rire de ses drôleries, ou partager ses souffrances et pour lequel il semble que la protection légale n'existe pas. Nous avons nommé le comédien. Le comédien ne peut-il donc pas prétendre, pour ses interprétations, à l'application de la loi du 19-24 juillet 1793 ? Autrement dit, le comédien est-il artiste et peut-il, juridiquement, lui être assimilé ?

Cette question, bien que nouvelle, a, déjà, attiré l'attention de quelques juristes et soulevé des débats dans certains congrès. En 1900 le Congrès de l'art théâtral l'avait inscrite à son ordre du jour. Depuis, l'Association littéraire et artistique internationale l'a plusieurs fois agitée dans ses congrès annuels. Ce fut même à l'un de ces congrès, réuni à Vevey en 1901, qu'elle fut formulée pour la première fois d'une façon précise. Lors d'une discussion sur l'art théâtral, l'éminent rapporteur (1) de l'Association proposait d'envoyer dans tous les pays, à tous les intéressés, un questionnaire ainsi rédigé : 1° L'artiste dramatique a-t-il, dans l'état actuel des législations, et doit-il avoir un droit exclusif sur la reproduction de sa physionomie (photographie de l'artiste, en costume, isolément ou en

1. Georges Maillard, aujourd'hui président de l'Association. Congrès de Vevey, 1901, *Bulletin de l'Association littéraire et artistique internationale*.

groupe), de ses gestes (par le cinématographe), de sa voix (théatrophone, phonographe).

2 Peut-il s'opposer à ce qu'un autre artiste, pour un même rôle, copie le type ou le costume qu'il a personnellement créé (1) ?...

1. Le questionnaire englobait l'œuvre théâtrale dans son ensemble. Ci-dessous les autres questions également très intéressantes et très importantes mais qui ne nous intéressent pas directement :

III. — Un droit exclusif peut-il exister sur la mise en scène d'une œuvre dramatique ou chorégraphique (plantation de décors, place des accessoires, évolutions des personnages) ?

Au profit de qui (auteur de la pièce, directeur du théâtre sur lequel cette mise en scène est établie, régisseur) ?

IV. — Un décor de théâtre est-il susceptible, comme œuvre artistique, d'un droit exclusif de reproduction ? Lorsque le peintre a livré un décor, pour un théâtre, moyennant prix convenu, l'entrepreneur de spectacles a-t-il le droit exclusif d'autoriser la reproduction de ce décor par la photographie, la gravure, etc. ? Peut-il faire exécuter une copie en nature de ce décor pour le théâtre qu'il dirige ou pour un autre ? L'artiste conserve-t-il la propriété de sa maquette ? Peut-il disposer des études qu'il a faites pour le décor et en reproduire le dessin ? Peut-il poursuivre les reproductions non autorisées ? Peut-il répéter le même décor pour un autre théâtre ?

V. — A moins de conventions contraires, le dessinateur de costumes de théâtre, exécutés pour un costumier ou un entrepreneur de spectacles, conserve-t-il la propriété du dessin original et le droit de le reproduire comme dessin ? L'entrepreneur de spectacles pour qui le costumier a exécuté les costumes a-t-il le droit exclusif, à moins de stipulations contraires, d'autoriser la reproduction des costumes par la photographie, la gravure, etc. ? d'en faire exécuter de nouveaux exemplaires ?

VI. — Les trucs (de féeries, par exemple) peuvent-ils faire l'objet

Le questionnaire fut envoyé et les réponses eussent été intéressantes à connaître. Malheureusement elles ne vinrent pas. Force fut donc d'attendre et de s'en passer. La question fut remise à l'ordre du jour au Congrès de Weimar et donna lieu à un très remarquable rapport. En 1909, on en reparla au Congrès de Copenhague, et en 1910 à celui de Luxembourg ; mais tous les discours et tous les rapports restèrent lettre morte, car ils ne furent sanctionnés d'aucun vœu.

Il nous a semblé que l'heure était venue de reprendre cette question et de l'étudier sous toutes ses faces et avec l'ampleur qu'exige un tel sujet. Bientôt, en effet, la question dépassera les travaux des Congrès, et quittera le domaine de la théorie pour être agitée dans la pratique. La vie moderne, toujours plus âpre, précipite la solution des problèmes qui semblent les moins urgents : lorsqu'on soupçonne avoir un droit, on s'empresse de l'exercer. Agitée un peu dans tous les pays, la question de la protection du comédien ne tardera pas à attirer l'attention du législateur, et peut-être même avant à embarrasser les tribunaux. Quelle est-elle ? Comment se pose-t-elle ? Quelle solution doit-elle avoir ? Tel est notre sujet.

d'un droit exclusif ? Au profit de qui (machiniste qui les a inventés ou directeur de théâtre) ? Comment la protection peut-elle être assurée ?...

La réponse à ces questions ne saurait être indifférente.

Nous verrons, au cours de cette étude, les craintes que la reconnaissance d'un semblable droit au comédien a fait naître et les difficultés que cette protection suscite. Il importe, en effet, au début de ce travail, de se souvenir que cette grande manifestation artistique qui s'appelle le théâtre, exige la plus parfaite cohésion entre les trois personnes qui en assument la charge : l'auteur, le directeur, l'acteur. Tout droit accordé à l'un n'enlève-t-il pas de la force à l'ensemble, et nuire à l'ensemble n'est-ce pas porter préjudice au théâtre ?

Pour atteindre notre but, nous nous sommes servi des quelques travaux sur la matière provenant de l'école allemande, des rapports faits dans certains congrès et nous avons raisonné par analogie avec certains points sur lesquels sont intervenues des solutions juridiques.

Nous nous sommes efforcé, d'abord, d'exposer quel était l'effort intellectuel, base de la création de l'œuvre artistique et fondement rationnel de la protection légale. Puis nous avons recherché si cet effort était produit par le comédien.

Ce principe posé, nous avons abordé, dans ses détails, le sujet de notre étude, allant du simple au composé, de ce qui semblait le plus aisé à protéger jusqu'au cas très complexe du comédien en scène.

Cela afin de rencontrer et de résoudre les difficultés dans leur ordre naturel d'importance en nous donnant la possibilité de nous servir pour la solution des plus délicates de principes antérieurement acquis. Après avoir examiné la création indéniablement artistique du danseur, nous avons exposé la situation des mimes et chanteurs interprétant devant le film cinématographique ou le rouleau phonographique, pour aborder enfin l'étude de la protection du comédien jouant sur une scène, devant un public.

Afin de compléter ce travail, nous avons terminé en disant un mot du costume et du grimage du comédien au point de vue de la propriété littéraire ou artistique.

Loin de nous la pensée d'avoir donné une solution définitive, surtout exempte de critiques. Ces pages auront atteint leur but si elles montrent l'importance de cette question, toute moderne, de la protection de l'interprétation et suggèrent la solution définitive : elles auront, en effet, apporté une pierre de plus à cet édifice déjà si important de la propriété littéraire et artistique.

CHAPITRE PREMIER

Des rapports du comédien avec l'artiste

Nous commencerons par expliquer, suivant le plan que nous nous sommes tracé, le mécanisme de l'acte créateur et indiquer aussi nettement que possible ce que la loi protège dans une œuvre d'art.

Le droit d'auteur ne porte pas sur un bien tangible, mais sur un bien impalpable, immatériel, qui est une émanation de l'individu créateur et cependant ne se confond pas avec lui et produit des effets en dehors de sa personne. Ainsi l'écrivain est protégé dans son roman, non pas pour ce roman pris matériellement, mais pour les développements, les idées, les caractères qu'il contient. Ce ne sont pas là des éléments tombant sous les sens mais plutôt des émanations détachées de la personnalité de l'auteur.

Il appartient de distinguer parmi les éléments qui contribuent à l'élaboration de l'œuvre artistique, deux catégories très distinctes : les éléments impersonnels qui sont puisés dans la nature, dans le domaine public et sur lesquels aucun droit ne saurait être

revendiqué, et les éléments personnels puisés par l'auteur dans sa propre individualité. Ceux-là peuvent être protégés car ils sont le résultat de l'activité de l'auteur. Le paysagiste, par exemple, ne saurait avoir un droit exclusif sur la vallée ou la montagne qu'il a représentée : un autre peintre pourra venir le lendemain au même endroit, et recommencer le même tableau. Mais ce que ce second artiste ne pourrait faire, c'est s'installer devant le tableau déjà fait, et textuellement le reproduire dans ses lignes et ses couleurs. C'est qu'en effet, la vallée, la montagne, constituent le côté impersonnel de l'œuvre, les éléments puisés dans le domaine public dont chacun peut s'aider, mais toute différente est la nature du jeu de couleurs, et des lignes. Celles-ci sont telles que les a vues l'artiste : elles traduisent ses impressions, c'est-à-dire sa manière de voir, de juger. Elles sont le résultat de sa personnalité, car il les a faites telles qu'il les voyait, et peut-être pas telles qu'elles étaient en réalité.

En effet, il s'est fait en lui un travail de conception, partie conscient, partie inconscient. Ces éléments vus dans la nature ont, en quelque sorte, imprégné son cerveau, excité ses facultés. Il ne les a pas vus sous n'importe quelle forme, mais sous un aspect déterminé ; alors son imagination est entrée en œuvre, lui a montré le mouvement de la ligne, le jeu de couleurs, le beau qu'il y avait à traduire. C'est

cette vision du monde des idées qui sera protégée mais uniquement lorsqu'elle aura passé dans le monde des réalités.

Or ce mécanisme de l'acte créateur se retrouve dans toutes les œuvres artistiques, et il est évident que cet acte n'est fait que du « moi » de l'auteur. Consciemment ou inconsciemment cette représentation « idéalisée » de l'objet ne sera que le résultat de ses sentiments et de ses sensations. Le coloris d'un tableau, l'évolution des personnages d'un roman, la ligne d'une statue ne seront que le résultat de la conception dans laquelle se refléteront les passions, désirs ou douleurs, de l'artiste.

A ces éléments internes s'ajouteront, certes, d'autres éléments provenant du monde externe : toutes les circonstances multiples et d'intensité variée qui influent et déterminent chacune de nos idées et de nos pensées. Mais elles peuvent agir sur la personnalité et non l'annihiler : dans l'œuvre faite sous l'empire des plus graves circonstances, on retrouve encore la traduction de la personnalité de l'auteur. Ainsi la personnalité exerçant une influence décisive sur l'œuvre, la valeur de l'artiste en dépendra. Son travail sera d'autant plus artistique, sa création d'autant plus belle que son énergie créatrice sera plus forte, plus riche, plus intense.

Or ce sont les manifestations de cette énergie, cette extériorisation de l'âme de l'artiste dans son œuvre,

que la loi a voulu protéger dans le droit d'auteur.

Peut-on, en effet, admettre que ce qu'il y a de plus sacré dans l'individu, la personnalité, puisse être impunément pillé ? Ainsi un artiste aurait pu paraître et prodiguant de tous côtés son intelligence et son talent, livrer ses œuvres à d'indélicats artisans qui en auraient fait leur bonheur et aussi leur fortune ! La loi ne l'a pas permis.

Mais pratiquement il était impossible de protéger directement ces états d'âme. Voulant les mettre à l'abri du pillage, on dut frapper la forme sous laquelle ils se présentaient ; l'écriture, les couleurs. On défendit de reproduire sans l'autorisation de l'auteur, le roman, le tableau, la statue, etc...

Désirant protéger tout effort artistique, force fut d'étendre la loi à tous les actes où se manifestait, sous quelque forme et avec quelque intensité que ce fût, la personnalité de l'auteur.

La loi, s'étendant des œuvres littéraires aux œuvres scientifiques, protège dans le moindre travail tous ceux qui font œuvre personnelle. Mais, parmi ceux-ci, elle couvre une classe de littérateurs dont la protection est capitale pour le cas qui nous occupe : les traducteurs. Ils puisent leur travail dans l'œuvre d'autrui, ils en reproduisent les idées et cependant ils sont protégés pour la façon personnelle dont ils ont rendu ces idées, pour les « riens » qui dévoilent leur personnalité. C'est donc avec raison que nous cons-

tations, dans notre début, l'évolution de la loi de 1793 qui, malgré son laconisme, a un champ d'action juridique des plus vastes.

Cependant, hors de sa protection, reste le comédien. C'est donc qu'il ne semble pas un artiste comme l'écrivain, le peintre ou le sculpteur, c'est donc qu'il ne manifeste pas ses pensées, qu'il ne jouit, souffre, s'émotionne pas pour faire œuvre artistique.

Semblable allégation choque dès le premier abord. Examinons si elle est fondée, c'est-à-dire recherchons si l'interprète n'extériorise pas sa personnalité de la même façon que ceux dont la loi de 1793 s'occupe.

Nous pourrions classer tous les arts en deux grandes catégories : ceux qui permettent à l'auteur de transmettre directement sa pensée au public sans le secours d'aucun intermédiaire, et ceux pour lesquels il est nécessaire qu'un intermédiaire serve de liaison entre le public et l'auteur. Parmi les premiers se rangent la peinture, la sculpture, etc., et parmi les seconds il importe de faire figurer en première ligne le théâtre et la musique. L'un et l'autre peuvent, certes, être transmis au public sans que l'on ait recours à l'interprète : la pièce de théâtre peut paraître en livret, la musique en partition, mais il semble qu'alors le but de ces deux arts ne soit pas atteint. Les exemples de pièces théâtrales dont la lecture est ennuyeuse et le spectacle divertissant, ne sont-ils pas quotidiens ? De même la simple lecture d'un morceau de

musique est loin de révéler toutes les beautés que l'auteur a pu y accumuler. Pour que la pensée de l'auteur soit entièrement et fidèlement rendue, il faut qu'entre lui et le public intervienne une personne : cette personne c'est l'interprète.

Celui-ci ne saurait être remplacé par une machine, si perfectionnée soit-elle ? Jamais une invention ne pourra suppléer à une personne et permettre de se passer de son intervention. Les machines modernes, qui enregistrent une interprétation, sont loin de produire l'impression laissée par un être vivant. Le pianola, par exemple, ne saurait faire oublier le musicien. Encore faut-il se souvenir que tout appareil enregistreur, phonographe ou cinématographe, nécessite un interprète dont il reproduit le travail.

C'est que l'interprète, comédien ou musicien, est nécessaire, en remplissant une fonction différente de celle de l'auteur : au travail de celui-ci, à sa personnalité s'ajoute l'effort personnel, le « moi » de celui-là. L'auteur demande au comédien ce que, d'ailleurs, le compositeur réclame du pianiste ou du violoniste, une interprétation de son œuvre. Or interpréter cela ne signifie pas exécuter mécaniquement, réciter, mais plutôt dépeindre des états d'âme, rendre des émotions, partant pénétrer dans un domaine illimité, aussi vaste et complexe que les hommes sont nombreux et différents, le domaine de l'expression. Ici l'auteur disparaît : la preuve en est dans ces différen-

tes manières d'interpréter le « même » personnage, qu'auront des acteurs successifs. Ce travail procéderait-il de l'auteur ? Toutes les interprétations devraient être identiques pour un même rôle, ayant pour source la seule personnalité de l'auteur. Or, au contraire, dans les annales théâtrales, les exemples sont multiples des créations différentes d'un même personnage par plusieurs acteurs : dans le nombre, nous en citerons deux à titre d'exemples. L'an dernier, l'Opéra-Comique reprenait *Carmen* avec M^{me} Lucienne Bréval dans le rôle de Carmen : de l'avis des critiques, elle mit en scène une nouvelle Carmen, et cependant depuis 1875 combien d'actrices avaient joué l'héroïne de Bizet et de Mérimée ? Aucune d'elles n'avait eu, d'ailleurs, la même compréhension ou du moins donné la même réalisation du rôle.

La Carmen de M^{me} Galli-Marié fut « ondoyante, amoureuse et canaille », celle de M^{lle} Isaac plus grave et plus posée et M^{mes} Delna, Marie de l'Isle, Merentié et Brohly, interprètes successives du rôle, apportèrent à la composition du personnage chacune une note particulière (1). Dans la tragédie, nous pourrions faire la même constatation. Des acteurs dif-

1. Voir un très intéressant article, auquel nous empruntons ces détails, sur les interprètes de *Carmen* dans *Comœdia illustré* du 17 octobre 1910.

férents reprennent le même rôle et chacun, cependant, fait œuvre différente : *Phèdre* nous en fournit l'exemple. Interprétée successivement et différemment par plusieurs actrices contemporaines dont M^{mes} Sarah-Bernhardt, Segond-Weber, Suzanne Desprès, elle vient d'être reprise par une nouvelle tragédienne, M^{lle} Roch, qui désirait montrer une autre *Phèdre* (1). Il y a donc autant de façons de rendre un rôle, que de sensibilités et par conséquent d'acteurs. En lisant une pièce, un comédien verra le personnage qu'il doit créer d'après la formation spéciale de son esprit, ses idées, et son tempérament. Tel aura ses idées fixées par certains détails, tel autre se laissera, au contraire, entraîner par des considérations différentes, suivant les prédispositions du talent ou de l'esprit.

Mais ces prédispositions n'entreront pas seules en jeu pour la différence qui existera entre deux interprétations. La création d'un rôle exige aussi une longue étude, une préparation minutieuse, et là encore l'auteur disparaîtra.

Il aura donné l'idée, la situation sur lesquelles travaillera l'acteur, autrement dit, il aura indiqué au comédien la direction vers laquelle il doit diriger ses efforts.

1. Voir dans *Excelsior* du 26 novembre 1910 l'article sur les interprètes de *Phèdre*.

Ce travail de l'interprète n'est pas vain. Combien de pièces modernes ne doivent leur succès qu'aux trouvailles des interprètes ! Parfois même le travail de l'acteur franchit les bornes que lui assigne l'auteur, et il lui arrive de collaborer pour ainsi dire à l'œuvre, en transformant par son rôle l'idée de l'auteur. L'exemple, déjà classique, est fourni par Frédéric Lemaître. Lorsqu'il créa Robert Macaire, il fut plus qu'un interprète : qu'était cette pièce dans la pensée des auteurs ? un drame épouvantable. Mais survint Lemaître qui en changea la nature par l'interprétation de son rôle, par le personnage qu'il composa : de drame, la pièce devint, en effet, une sorte de bouffonnerie. N'est-on pas fondé à dire qu'alors l'acteur est un collaborateur de l'auteur ?

C'est là, cependant, un cas exceptionnel et nous ne saurions nous y arrêter plus longtemps dans cette étude d'un caractère général. Remarquons donc plutôt que nombre d'acteurs se sont immortalisés en immortalisant leurs rôles. Citer un personnage, citer même une pièce, n'est-ce pas parfois rappeler une célébrité du monde des théâtres comme à l'inverse, citer un acteur n'est-ce pas évoquer aussitôt un rôle ou une pièce ? Peut-on dissocier Paulin Ménier de *Chopard* et du *Courrier de Lyon* ? Et aujourd'hui parle-t-on de *Cyrano de Bergerac* sans entendre Coquelin, ou de Coquelin sans voir Cyrano ? Tel un peintre passe à la postérité pour un tableau, un sculp-

teur pour une statue, un écrivain pour un roman, un musicien pour un air, tel le comédien est immortalisé par un rôle.

C'est qu'il est un artiste au même titre que les autres, prodiguant toute la richesse de sa sensibilité, de son âme pour donner forme et muscles, sang et vie à des fantômes, aux fantômes de l'auteur,

Il emploie les mêmes moyens que les autres artistes : il extériorise lui aussi sa personnalité, c'est-à-dire sa sensibilité et son intelligence. Le résultat de cette extériorisation est une œuvre d'art. On ne saurait reprocher au comédien de puiser ses rôles dans le monde qui l'environne sans rien créer. Le peintre, l'écrivain puisent, eux aussi, dans la vie, c'est-à-dire dans le monde, la plus grande partie de leurs idées et de leurs sujets. Cependant ils créent. De même le comédien prend son *type* parmi les êtres qu'il a vus et étudiés ; mais les mille nuances, expressions et gestes qui personnifient, identifient tel caractère ou tel *type* c'est par son talent qu'il les puise en lui-même et qu'il les adapte au mot ou à la situation voulus.

Le comédien est un artiste chez lequel nous trouvons la même richesse d'idées, et d'imagination que chez les plus grands auteurs ou les plus renommés compositeurs.

C'est un artiste, disons-nous, comme les auteurs et les compositeurs ? Ne pourrait-on pas, cependant, invoquer en sa faveur un argument dont nul autre

artiste ne saurait se prévaloir ? Aucun, en effet, ne se donne plus complètement au public. Le comédien livre, aux mille yeux braqués sur lui, toute sa personne, même ce que certains gardent jalousement pour leur foyer : le rire et les larmes. Pour habiller un personnage, pour créer, il se dépouille de tout ce qu'il a : d'autres pourraient-ils survenir et s'emparant du rôle, prendre ce qui appartient au créateur ?

Nous venons de voir qu'en principe le comédien devait être assimilé à un artiste : nous allons répondre, maintenant, à la question précédente en examinant les différents cas dans lesquels peut se poser le principe de la protection.

CHAPITRE II

Mimes et danseurs

La question du droit d'auteur dans les œuvres chorégraphiques est fort complexe : il y a là toute une gerbe de droits fortement liée. Pour dissocier ces droits, déliions la gerbe et voyons combien de personnes doivent joindre leurs efforts pour qu'une pantomime ou une danse soient exécutées.

Il y a d'abord l'auteur du scénario qui donnera l'idée générale, son évolution, les différentes phases de l'action. Puis, près de lui, nous trouvons le compositeur, auteur de la musique d'après le thème donné. Donc, déjà deux collaborateurs, partant deux droits d'auteurs. Jusqu'ici, cependant, l'œuvre est inachevée : une troisième intervention est nécessaire pour mettre en scène, donner à l'œuvre son véritable caractère. C'est le travail du mime ou du maître de ballet dont le caractère personnel est indéniable. L'effort ne se bornera pas à répéter le scénario de l'auteur, il n'y aurait alors ni danse, ni pantomime, mais une récitation quelconque. Il se passera plutôt ceci dans le cas

du maître de ballet, par exemple : pendant que, après lecture du scénario, il écoutera le compositeur jouer sa musique, dans son esprit les sons entendus se transformeront en gestes. L'air traduit par le piano évoquera ou une attitude déterminée, ou toute une mimique que le maître de ballet jouera en scène : il y aura donc réellement transposition, traduction. Dans la pantomime, le travail du mime est identique : lui aussi est un traducteur des idées et des mots de l'auteur.

Jusqu'ici nous envisageons le cas du maître de ballet ou mime jouant lui-même en scène son interprétation. Mais il importe de voir cette question d'une façon plus complexe, car, le plus souvent, le maître de ballet ou le mime ne mettra pas directement en scène. Il aura recours, pour ce faire, à un danseur ou mime auquel il confiera sa transposition. Quelle sera la situation de celui-ci ? La réponse est aisée. Si le maître de ballet a fait répéter au danseur son travail dans les moindres détails, prévoyant le plus petit geste, la moindre attitude, il ne saurait venir à l'esprit de personne de reconnaître un droit au danseur : seul le maître de ballet a droit à la protection. Mais il peut arriver que l'interprète intercale une variante dans l'œuvre du maître de ballet : il doit avoir droit à la protection légale pour cette variante, si toutefois elle est suffisante pour être considérée séparément comme œuvre artistique.

Nul ne conteste, de plus, que la danse ne soit un art et le danseur un grand artiste. C'est de tous les interprètes celui qui, avec le musicien, nous trouble le plus profondément, entraînant notre imagination, à la suite de ses gestes, dans le domaine illimité des rêves. Incompréhensible effroi que celui suscité dans notre esprit par le pas désordonné, le rythme diabolique ou la fuite éperdue devant quelque dieu imaginaire des ballets puisés dans la mythologie d'Outre-Rhin ! Trouble étrange dû au spectacle des danses renouvelées de la Grèce : la pose, le geste, la physionomie du danseur n'évoquent-ils pas toute la lascivité du plus artiste des peuples et ne nous font-ils pas revivre toute la beauté de l'antique civilisation ! Celui qui ressuscite ainsi en quelques secondes et pour quelques minutes, des mœurs oubliées, fait réellement œuvre artistique. Se pencher, se cambrer, ou se redresser, joindre à l'agilité des gestes l'harmonie des mouvements, se laisser emporter par le rythme fiévreux ou lascif de la musique, tout cela, pour le danseur, ne sert qu'à extérioriser des idées ou des passions. Et ces sensations qu'il nous révèle sur la scène, ne sont que le reflet d'un travail qui s'est passé en lui. Il a joint ses efforts à ceux de l'auteur et du compositeur, mais ils se sont exercés dans un cercle différent ; aussi nulle part le travail personnel de l'interprète n'est aussi sensible et n'apparaît avec autant de force.

Longtemps, cependant, la chorégraphie sembla un art trop modeste pour prétendre à l'application d'une loi. Dans une semblable matière, l'importance de l'œuvre ne joue pourtant aucun rôle. Le caractère artistique en est indépendant car l'effort personnel peut se révéler dans le moindre détail. Aussi peu à peu une évolution se fit sur ce point et on arriva à protéger la chorégraphie au même titre que les autres arts... dans certains pays tout au moins.

La Conférence de Berne de 1886 (1) dans l'article 2 de son protocole de clôture s'exprimait ainsi :

« 2° Au sujet de l'article 9, il est convenu que ceux
« des pays de l'Union dont la législation comprend
« implicitement, parmi les œuvres dramatico-musi-
« cales, les œuvres chorégraphiques admettent ex-
« pressément les dites œuvres au bénéfice des dis-
« positions de la convention conclue en date de ce
« jour.

« Il est d'ailleurs entendu que les constatations qui
« s'élèveraient sur l'application de cette clause demeurent réservées à l'appréciation des tribunaux respectifs. »

Ainsi on laissait aux législations internes de chaque

1. Pour tout ce qui concerne la Convention de Berne voir les « actes de la Conférence réunie à Berlin du 14 octobre au 14 novembre 1908 » édité par le bureau de l'Union internationale littéraire et artistique de Berne, en 1909.

pays, le soin de se prononcer sur cette grave question et on déclarait la chorégraphie protégée uniquement dans les pays où la loi lui accorde protection. Semblable situation ne pouvait se prolonger. Aussi en 1908, lors de la révision de la Convention de Berne à Berlin, la question fut reprise. La délégation allemande demandait que l'on déclarât que les stipulations de la Convention s'appliquaient « aux œuvres chorégraphiques et aux pantomimes dont l'action dramatique est fixée par écrit ». Les délégués italiens allaient plus loin et soutenaient la proposition allemande avec la suppression des mots « dont l'action dramatique est fixée par écrit ». C'était par conséquent protéger la mimique, c'est-à-dire, le travail de l'interprète, indépendamment du travail de l'auteur ou sans ce travail. Les plénipotentiaires ne crurent pas devoir aller aussi loin, mais ils se rallièrent aux idées allemandes, et enlevant la chorégraphie du protocole de clôture où on l'avait reléguée en 1886, ils la placèrent dans leur article 2 ainsi conçu :

Article 2. — « L'expression « œuvres littéraires et « artistiques » comprend toute production du domaine littéraire, scientifique ou artistique., les œuvres chorégraphiques et les pantomimes, dont la « mise en scène est fixée par écrit ou autrement... »

Ainsi la protection de la chorégraphie a donc fait des progrès importants durant ces dernières années. C'est la seule constatation que nous entendons faire

sur les articles ci-dessus rappelés des Conventions de 1886 et de 1908. Il n'est point dans notre pensée, en effet, d'en conclure que les plénipotentiaires aient voulu, en protégeant les œuvres chorégraphiques, mettre sous le couvert de la Convention, les danseurs et les mimes. Si officieusement il avait pu en être question, on n'aurait pas tardé à s'apercevoir que la protection du danseur ou du mime n'était pas assez étudiée et surtout beaucoup trop discutée pour être traitée dans une semblable Conférence.

De tous les pays représentés à Berlin, en effet, un seul jusqu'ici semble avoir admis à la protection légale l'interprète au même titre que l'auteur et le compositeur : C'est l'*Italie*. La loi sur la propriété littéraire et artistique du 10 avril 1875, modifiée par la loi du 18 mai 1882 (1), protège l'ensemble des créations que renferme un ballet. Cet ensemble comprend non seulement le travail du compositeur pour la musique, de l'auteur pour l'affabulation du scénario, du metteur en scène pour les décors mais aussi la chorégraphie proprement dite, les gestes, les pas, les attitudes. La législation et la jurisprudence italiennes sont donc en avant-garde pour ainsi dire sur les législations et les jurisprudences des autres pays.

De cette évolution constatée lors de la Convention

1. Voir Lyon-Caen et Delalain, *La propriété littéraire et artistique*.

de Berlin, de cette situation faite au mime et au danseur par la loi italienne, nous pouvons déduire que la protection du danseur et du mime, dans tous les pays, sera l'œuvre de demain. Rationnellement, on doit y arriver, car c'est une étape de la protection de la propriété artistique qui est déjà préparée par de nombreux travaux.

Est-ce à dire que jusqu'ici différents pays n'aient pas eu à s'occuper de cette question et que des décisions d'espèces intervenues dans certains cas ne permettent pas de tirer des conclusions générales ? C'est ce que nous allons étudier.

Quel est, tout d'abord, l'état de cette question dans la *jurisprudence française* ? Jusqu'à ces dernières années, une seule affaire, l'affaire Petipa (1) indiquait l'opinion des tribunaux français sur cette question. Le problème, disons-le de suite, recevait la même solution que dans la jurisprudence italienne.

Le litige Petipa-Perrot provenait d'un pas de danse ou plutôt d'une danse composée de quatre pas : un pas anglais, un pas autrichien, un pas espagnol, et un pas mauresque. L'agencement de ces quatre pas avait donné lieu à une danse dite la *Cosmopolitana*. Créée à Saint-Pétersbourg par M. Perrot, maître de ballet, la *Cosmopolitana* avait été exécutée ensuite par

1. Pataille, 1863, p. 235.

M^{me} Petipa. Cette dernière quitta Saint-Pétersbourg pour venir à l'Opéra de Paris, et demanda à M. Perrot l'autorisation d'intercaler la *Cosmopolitana* dans un ballet où elle devait paraître. Refus de M. Perrot, M^{me} Petipa passe outre et danse à Paris, sous le nom de la *Cosmopolite* la danse créée par M. Perrot. Celui-ci assigne aussitôt la danseuse devant le tribunal de la Seine. Pour sa défense, cette dernière allègue tous les arguments que l'on oppose en général à la protection du danseur. Si le plan du ballet ou la musique, fait-elle plaider, peuvent être considérés comme une propriété artistique, il n'en saurait être de même d'un pas de danse, ni même d'une réunion de pas puisque la création se confond avec l'exécution. De plus, ajoute-t-elle, l'idée de ce groupement de pas des différentes nations, n'est pas une idée nouvelle : ce genre de danse nous vient des Grecs et des Romains et jusqu'au jour de ce procès il a été utilisé en France : pour s'en convaincre, il suffit d'aller boulevard du Temple, au cirque Franconi...

Voici posée, il y a cinquante ans, exactement notre question. Un pas de danse, une danse peuvent-ils être protégés en tant que création ? Répondre négativement c'était dire qu'aucun droit n'existait en dehors de ceux de l'auteur et du compositeur, c'était dire que l'interprète, maître de ballet ou danseur, ne pouvait prétendre à aucune protection. C'est ainsi que conclut l'avocat impérial. Mais l'avis du tribunal

fut différent et il admit les prétentions de M. Perrot.

« Attendu, dit le jugement, qu'il résulte des documents de la cause que le pas dansé par Marie Petipa sur le théâtre de l'Opéra dans le divertissement, la *Cosmopolite*, n'est que la reproduction de celui connu sous le nom de *Cosmopolitana* et composé par Perrot pour le ballet de ce nom ;

« Attendu que, s'il est vrai que ce pas soit emprunté aux danses nationales des différents pays, depuis longtemps connues et exécutées sur les théâtres, il n'en résulte point cependant que la combinaison de ces danses entre elles ne puisse constituer par l'agencement des pas et par leur rapport avec la musique, une composition distincte de ces danses elles-mêmes et ayant par cela même un caractère particulier ; que c'est précisément dans une combinaison de ce genre que consiste l'œuvre de Perrot ;

« Attendu que cette œuvre, comme toute composition artistique est la propriété de son auteur et ne peut dès lors être représentée sans son consentement... Que c'est sans droit que Petipa a intercalé le pas dont il s'agit dans le divertissement la *Cosmopolite*, dit que le pas intercalé par Petipa dans le divertissement la *Cosmopolite* est la propriété de Perrot... »

La solution était précise : donner à M. Perrot un droit sur l'agencement des pas de danse de la *Cos-*

mopolite, c'est reconnaître au maître de ballet un droit de création sur son œuvre, c'est dire que le pas de danse et la danse appartiennent à celui-là qui le premier les a créés.

Aujourd'hui la question se pose devant les tribunaux sous un nouvel aspect au sujet de la *Fête chez Thérèse* de MM. Catulle Mendès et Reynaldo Hahn dont la danse a été réglée par M^{me} Stichel de l'Opéra. Celle-ci prétend avoir droit aux droits d'auteur, non plus comme M. Perrot en tant que créatrice d'un pas ou d'un agencement de pas, mais en tant que collaboratrice : « Je suis une véritable collaboratrice, a-t-elle fait plaider, parce que j'ai réglé dans ce ballet la pantomime, la chorégraphie et la mise en scène. Or pour combiner ces trois choses, j'ai dû intervenir dans la confection du livret en demandant soit au musicien de changer un rythme, soit au librettiste de faire varier une situation. » Le ministère public prit des conclusions dans ce sens : « ... C'est bien peu de chose qu'un maître de ballet, dit-il, cependant il est nécessaire, car il va donner la vie à l'œuvre en faisant palpiter les personnages et en transportant dans la réalité du monde l'idée du librettiste... » M^{me} Stichel a fait œuvre personnelle en réglant avec le succès que l'on sait la *Fête chez Thérèse*...

Le tribunal suivit cette argumentation et rendit le 9 février 1911 un jugement dont il importe de connaître les trois attendus suivants :

« Attendu.....

« Que pour retenir l'attention des spectateurs, il faut, quels qu'aient été les développements donnés par le librettiste à son scénario que le maître de ballet, qui n'est pas un simple metteur en scène, s'ingénie à ce que le jeu de physionomie, les attitudes et les gestes des principaux sujets reproduisent la volonté, la répulsion, l'indifférence, la révolte, la coquetterie, l'admiration, en un mot les diverses sensations par lesquelles doivent passer les personnages qu'ils représentent ;.....

« Que le travail du maître de ballet est des plus délicats puisque c'est lui qui, après avoir étudié le livret et la partition, a la charge de décrire par tous les moyens possibles tous les mouvements visibles par lesquels se manifestent les sentiments humains, de tirer le meilleur parti des motifs qui lui ont été fournis, de régler de façon à éviter des déjà vu les pas et les ensembles qui seront et de s'entendre avec le compositeur pour le remaniement de la musique en raison du genre et du tempérament des chefs d'emploi...

« Qu'il est donc permis de dire qu'un ballet d'action est une œuvre d'art dont le mérite revient en grande partie au chorégraphe... »

Et après ces attendus, le tribunal reconnaît à la demanderesse la qualité de collaboratrice et droit, par conséquent, à la participation aux droits d'auteur. Nous ne saurions trop souligner l'importance de cette

décision : ce n'est plus un droit d'auteur sur un pas que l'on reconnaît au maître de ballet, c'est un droit de collaborateur, c'est-à-dire le droit d'empêcher l'interprétation de la musique ou du livret avec une autre chorégraphie, la possibilité d'exiger le partage des droits qui pourraient être perçus pour une simple exécution de la musique, ou pour une utilisation du livret dans une autre œuvre. Semblables conséquences sont grosses de difficultés. Néanmoins nous ne pouvons qu'approuver cette décision en ce qui concerne la *Fête chez Thérèse*. Le tribunal, peut-être effrayé par les suites de son jugement, nous semble, cependant, avoir établi une distinction délicate et futile entre le ballet d'action, et le simple divertissement dans lequel le maître de ballet ne peut prétendre à aucun droit de collaborateur. Où finit le ballet ? Où commence le divertissement ? Pourquoi un maître de ballet ne ferait-il pas aussi bien œuvre artistique dans un divertissement que dans un ballet ? Pourquoi le divertissement ne prêterait-il pas aussi bien à la collaboration du danseur et du musicien que le ballet ? Cette distinction est, semble-t-il, une porte ouverte à l'arbitraire des juges : c'est pourquoi nous la critiquons et nous estimons qu'il eût été préférable que ce droit de collaborateur fût affirmé exister dans toute œuvre dansante, quelle que soit sa désignation, pourvu qu'il y ait eu réellement collaboration entre le musicien et le danseur.

Ainsi la jurisprudence française semble favorable au danseur, soit en tant qu'auteur soit en tant que collaborateur. Nous retiendrons uniquement le premier point qui se rapproche le plus étroitement de notre étude : le danseur peut revendiquer comme une propriété artistique le pas qu'il crée.

En *Allemagne* la question de la protection des maîtres de ballets s'est également posée. Nous ne connaissons ni jugements ni arrêts sur ce point de droit et il semble que la question ait été uniquement posée et agitée sur un autre domaine que le domaine judiciaire : sur le domaine théâtral. C'est là, d'ailleurs, qu'elle devrait rester cantonnée et recevoir sa solution. Longtemps les Allemands, juristes, auteurs et compositeurs, nièrent et combattirent le droit du maître de ballet sur le pas de danse qu'il crée. Mais dans les différents Congrès de la danse, les congressistes s'élevèrent contre le refus continuellement opposé à la reconnaissance de ce droit ; leurs plaintes furent entendues et leurs vœux exaucés. Ils demandaient, en effet, que l'on attribuât à la chorégraphie un tiers des droits d'auteur, c'est-à-dire que l'on fit une part égale au livret, à la musique et à la mimique. Il semble qu'il en ait été ainsi décidé et que dans certains cas, et avec le consentement des auteurs, un tiers des droits soit attribué au travail du danseur par les soins de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques.

Ces solutions données pour le maître de ballet ne doivent pas lui être spéciales ; elles ne lui sont pas appliquées en tant que maître de ballet, mais en tant que créateur de danse. Il s'ensuit que tout danseur peut revendiquer un droit sur sa création : s'il travaille sous les leçons du maître de ballet, il sera protégé, ainsi que nous l'avons vu ci-dessus, uniquement pour les variantes qu'il aura glissées dans l'œuvre artistique de son maître, mais il peut arriver que seul il ait eu l'idée de la danse, que seul il l'ait exécutée : sa création étant totale, il sera protégé alors pour l'intégralité de son travail.

Une danseuse, Loïe Fuller, eut même l'idée de prendre un brevet pour les danses qu'elle créait ou qu'elle créerait. Semblable brevet est-il valable ? Pouillet donna lui-même la réponse dans une interview publiée par le *Temps* (1). « En règle générale, dit-il, on peut prendre des brevets sur toute chose, sur le soleil si l'on veut, ou sur le jeu de l'oie... Pour ce qui concerne M^{lle} Loïe Fuller, elle peut faire breveter tout ce que bon lui semblera. Il y a surtout, par le fait qu'elle tient dans ses mains des baguettes, une disposition mécanique qui est éminemment brevetable : il y a encore la disposition de l'éclairage qui se compose de plusieurs lumières convergentes pour

1. Le journal *Le Temps*, 11 janvier 1893. Article Eugène Pouillet.

lesquelles elle peut également demander un brevet...» Mais le célèbre avocat objecte que les danses que l'on veut breveter étant célèbres à l'étranger, les imitateurs pourront contester la valeur des brevets et réclamer l'exception de possession. « En revanche, ajoute-t-il, les lois françaises qui garantissent la propriété artistique suffisent pour que M^{lle} Loïe Fuller soit à l'abri de tout contrefacteur. Le ballet, par exemple, est la propriété indiscutable de celui qui l'a réglé. M^{lle} Loïe Fuller ne serait, peut-être, en cas de procès, tenue qu'à prouver que chacun de ses mouvements a été calculé par elle de façon à produire telle impression, ce qui constitue, à défaut d'un dépôt régulier, impossible en matière de chorégraphie, tous les caractères de la propriété artistique. »

De cette interview, nous concluons que des brevets sérieux et valables ne sauraient être pris pour protéger des danses, à moins qu'ils ne visent un dispositif spécial et nouveau pour augmenter l'ampleur des mouvements ou la force et le jeu des lumières. Mais pour Pouillet, l'application de la loi de 1793 aux danseurs ne faisait pas de doute. Cette opinion de l'éminent juriste vient encore renforcer notre thèse.

C'est à ces mêmes principes qu'il faut recourir pour régler la situation du mime. Le danseur n'est qu'un mime : l'un et l'autre interprètent, en les traduisant,

un scénario ou un livret et toutes les règles qui régissent la danse doivent être étendues à la pantomime : on ne saurait concevoir logiquement que l'on pût protéger un de ces deux arts sans l'autre.

Pourquoi est-il si difficile de faire admettre sur le terrain juridique les principes que nous venons d'établir ? Pourquoi certains jurisconsultes opposent-ils une fin de non-recevoir que rien ne semble nécessiter ? Ce n'est pas qu'ils nient le caractère artistique de la danse ni l'effort personnel produit par le mime. Leur objection tient à la nature intrinsèque de ces deux arts et se base sur le caractère fugitif de ces œuvres. « Certes, disent-ils, le mime est un grand artiste, et par les sensations esthétiques qu'il nous fait éprouver, il permet à notre imagination les plus beaux rêves ! mais rêve aussi son éphémère travail : il paraît, danse, et chacun de ses gestes n'est pas plutôt terminé qu'il est à tout jamais effacé. Revient-il en scène ? Il joue différemment. Comment alors protéger cet insaisissable, cet « art du moment » que rien ne retient ni ne fixe, qui fuit comme l'ombre, anéanti par la seconde qui le crée et ressuscité différent par la seconde suivante. On ne peut protéger que ce qui est, car ce qui n'existe pas n'est pas susceptible de contrefaçon. »

Certes l'argument est décisif et produit il y a quelques années, il eût rendu vains nos efforts. Mais deux inventions modernes sont survenues qui, portant at-

teinte à cet irréfutable argument, ont donné un caractère urgent et pratique à la reconnaissance du droit de création du mime et, d'une façon générale, de tout interprète: ce sont les cinématographes et les phonographes.

CHAPITRE III

Des interprètes devant les cinématographes et les phonographes

Les phonographes et les cinématographes doivent être classés parmi les premières inventions du siècle dernier : donnant à tout ce qui était musique, chant ou mimique un facteur nouveau pour le succès, l'enregistrement, ils ne tardèrent pas à prendre un essor colossal. Pour montrer l'importance de ce chapitre il nous suffira d'indiquer l'évolution rapide et la situation florissante de ces deux inventions.

Pour exploiter l'industrie des phonographes, les sociétés les plus puissantes se sont formées : Le Gramophone de Londres, par exemple, fut créé au capital de deux millions, puis en présence des résultats obtenus on porta ce capital à quinze millions et le dividende distribué ne semble pas avoir diminué puisqu'il est de 25 %. L'industrie des phonographes rapporte aux États-Unis soixante-quinze millions par

an et il est hors de doute, qu'en France, elle est la source d'importants bénéfices (1).

Les cinématographes peuvent rivaliser avec les phonographes. En France, pour l'année théâtrale 1909 (2), les recettes se sont élevées à un million neuf cent mille francs. Or pour se rendre compte de la valeur de ce chiffre, il faut se souvenir qu'il y a quinze ans les cinématographes étaient ignorés et qu'il y a cinq ans ils ne produisaient que trois cent mille sept cents francs.

Mieux que tout raisonnement ces chiffres montrent l'accueil qui fut fait aux phonographes et aux cinématographes. Mais à qui sont-ils redevables de ce succès? A l'interprète. Nous disions ci-dessus que l'on pouvait nous objecter que le geste du mime comme la création de tout interprète, était périssable. Le phonographe et le cinématographe, enregistrant cette création, l'ont rendue et palpable et impérissable. Elle est passée du domaine des rêves dans le domaine de la réalité, car le geste fugitif a été saisi et le cinématographe le répétera toujours de la façon où il a été fait, à la même seconde, dans la même situation, comme le phonographe donnera identiquement

1. Chiffres donnés par M. Ricordi au Congrès de Neuchâtel. *Bulletin de l'Association internationale littéraire et artistique*.

2. *Journal*, janvier 1911. Progrès des théâtres depuis soixante ans.

le son, l'intonation perçus, sur le même mot et aussi sur la même syllabe. Il y a quelques années, on pouvait, certes, prétendre que dans le phonographe nassillard et le cinématographe tremblotant il ne fallait pas essayer de discerner le moindre effort artistique : mais aujourd'hui les inventions se sont perfectionnées : l'une et l'autre donnent l'illusion de la réalité et cependant elles ne sont encore qu'à leurs premières années. Il est probable que demain nous aurons en leur présence, la sensation d'entendre ou de voir l'interprète.

Il y a donc ainsi une véritable édition, sous une forme nouvelle, d'un travail artistique et l'auteur doit avoir droit à la protection des lois de la propriété artistique. Quel est cet auteur ? La question est résolue aussitôt que posée, car ici le travail de l'auteur de l'œuvre est primé par celui de l'interprète. Pour les phonographes, par exemple, ce qui fait la valeur d'un rouleau ou d'un disque c'est avant tout le talent de l'interprète, et cela tient à la nature même du rouleau ou du disque. La critique ne peut plus s'étendre, en effet, à une œuvre entière, opéra, tragédie ou comédie, mais uniquement à un fragment, le plus souvent très court. Or si les faiblesses d'une interprétation peuvent disparaître dans l'ensemble d'une œuvre, il ne saurait pas en être de même dans le cas qui nous occupe : l'interprétation doit être impeccable pour que l'appareil n'enregistre aucune

faute. Les fabricants de rouleaux et de disques l'ont, d'ailleurs, parfaitement compris et ils n'hésitent pas à payer des cachets très élevés aux plus célèbres artistes pour s'assurer leur concours. Le public lui-même a compris avec son bon sens coutumier que seule la valeur de l'interprète est à envisager : il fait succès à tel artiste et non à tel auteur. La preuve en est fournie par la réclame faite par les maisons de phonographes : ce qui s'étale en lettres énormes à leurs devantures, c'est avant tout le nom de l'artiste exécutant, puis ensuite le titre du morceau interprété. Le plus souvent le nom de l'auteur n'y est pas mentionné. Cette pratique indique nettement toute l'importance attribuée à l'interprète.

La valeur de l'interprète jouait autrefois également un rôle très important et beaucoup plus sensible qu'aujourd'hui. Ses traces se retrouvent à l'époque lointaine où, pour la première fois, on imprima un morceau de musique, alors qu'un maître, compositeur d'un air, le fit graver pour permettre à ses élèves de l'interpréter. Dans l'ancien temps, en effet, les compositeurs se gardaient bien, raconte l'histoire, de tracer leur composition musicale dans ses moindres détails. Ils se bornaient à indiquer le thème général, la mélodie, laissant à leurs élèves le soin de trouver, dans leurs interprétations, les détails de l'exécution et d'ornementer la mélodie selon leur sens artistique. Ils comprenaient qu'on ne peut imposer à un interprète

l'exécution, pour ainsi dire passive, de l'œuvre, et que toujours celui-ci laisse percer dans son interprétation, volontairement ou involontairement, les traces de son goût personnel. C'était donc à l'interprète de saisir la pensée du maître, et s'imprégnant de la mélodie, de compléter avec sa personnalité ce que le maître avait livré. Nul ne pouvait renier alors l'effort personnel de l'interprète. N'était-ce pas à lui à terminer l'œuvre par l'improvisation de certains passages, et à jouer, suivant son inspiration en *crescendo* ou en *decrescendo*, avec ralentissement des doigts ou jeu plus rapide. On lui demandait, en un mot, de donner la vie à un air de musique.

Dans le chant, la même liberté était laissée à l'interprète qui devait également suppléer à ce que le maître avait omis, en faisant, suivant l'expression de M. Mittelstadt, « une illustration artistique du langage musical du compositeur ».

Les pratiques de l'école moderne ont laissé un champ beaucoup moins vaste à l'intervention de l'interprète. Si, autrefois, le phonographe eût existé, il n'eût pas été douteux que l'exécutant ait eu un véritable droit d'auteur sur son exécution. Mais aujourd'hui, l'annotation faite avec soin dans les moindres détails, d'un morceau de musique, rend la question délicate. Utilisant toutes les précisions que peut fournir l'écriture musicale, le compositeur ne veut plus rien laisser au hasard et l'exécutant, le chanteur par

exemple, semble ne plus avoir qu'à se conformer aux indications données sur la partition.

Cependant pour être plus étroit, le champ d'initiative n'en existe pas moins. L'exécution d'un morceau moderne de musique permet encore à la personnalité de l'exécutant de transparaître. Car il est des points que l'auteur n'a pu ni prévoir, ni fixer. Ceux-là émaneront directement de l'interprète, par exemple, la personnalité du chanteur apparaîtra dans « l'expression » qui résulte de détails faisant partie intégrante avec l'individu ; la diction, le timbre de la voix, la sentimentalité. Or ces éléments jouent un rôle fort important dans l'enregistrement phonographique et concourent à la valeur du rouleau. L'effort personnel se manifeste encore, par conséquent, dans l'exécution musicale.

L'intervention de la personnalité de l'acteur n'est pas moindre dans les films cinématographiques. Prenons, par exemple, un scénario extrêmement complet dans lequel l'auteur a prévu les moindres détails de l'action et des situations : il semble que l'acteur n'ait plus qu'à s'y conformer. Cependant, il est une chose essentielle en l'espèce, que l'auteur n'a pu prévoir : c'est le geste, l'attitude, « la mimique ». Là se manifestera la personnalité de l'acteur et, par conséquent, sa valeur entrera en jeu. Il lui faudra non seulement traduire, mais pour de nombreux détails, compléter le travail de l'auteur. Or on se rend

compte aisément combien cette valeur propre à l'artiste est capitale dans le cinématographe, lorsque l'on songe que tout y est mimique, et que les gestes doivent suppléer à l'absence de paroles.

L'on voit alors comment, dans ces enregistrements phonographiques ou cinématographiques où se trahissent tant de sentiments et tant d'émotions, chaque note, chaque geste décèlent l'effort personnel de l'interprète !

Pour montrer avec plus de certitude encore combien cette intervention de l'interprète est indispensable, même dans les œuvres où l'auteur a donné le plus de précisions, qu'il nous soit permis de tracer en quelques mots le schéma d'une œuvre, depuis celui qui la conçoit jusqu'à celui qui l'exécute.

L'œuvre existe, d'abord, dans l'esprit de l'auteur : sur le thème qu'il a choisi, ses facultés travaillent, coordonnant les sons ou enchaînant les situations. Son œuvre vit donc en lui avant qu'il ne l'écrive. Mais à ce travail de conception s'en ajoute un autre qui consiste à extérioriser les idées, à écrire ce que l'on a senti. Pour atteindre ce résultat, l'auteur n'a, à sa disposition, que des notes ou des mots : or les vocabulaires les plus riches deviennent très pauvres lorsqu'il faut rendre exactement une pensée. Dans cette extériorisation, l'œuvre perdra de sa valeur : elle n'aura ni la force, ni la grandeur qu'elle avait dans la pensée de l'auteur, et livret et partition ne seront que le

simple reflet d'un rêve. L'interprète n'aura entre les mains qu'un squelette, et un squelette auquel il faudra donner le souffle de la vie. Recréer l'œuvre telle que l'a vue l'auteur; redonner au travail sa richesse première, suppléer à ce que le livret a de froid et deterne, tel est le but de l'interprète. Ce but il ne l'atteint qu'en faisant intervenir sa personnalité, qu'en superposant ses efforts personnels à ceux de l'auteur. On peut donc dire que les plus minutieux auteurs ne peuvent absorber la personnalité de l'acteur qui se manifeste toujours, là même où, à première vue, elle ne semble pas exister.

C'est ce travail de l'artiste que les phonographes et les cinématographes ont rendu saisissable et qu'il est nécessaire de protéger. L'enregistrement fait d'après l'interprétation d'un artiste n'est autre chose qu'un bien provenant du travail intellectuel de celui-ci, et c'est un bien qui mérite protection. En effet, lorsque la création momentanée a été fixée, l'œuvre se détache de la personnalité de l'interprète et devient, suivant l'expression de M. le professeur Kohler « un bien immatériel ». Mais lorsque l'interprète a chanté devant un rouleau, joué devant un film, les caractères de son interprétation qui constituent ce bien, ont été concrétisés. L'œuvre artistique est personnifiée par le rouleau ou le film et c'est une véritable valeur commerciale qui apparaît sur le marché. La création est donc devenue indépendante du créateur : elle est

mise en vente. Nous sommes donc dans une situation identique à celle des autres créateurs, romanciers, peintres, etc., et il importe que cette nouvelle propriété soit protégée.

La création de l'interprète étant détachée de l'individu créateur, le pillage de cet effort personnel est possible et facile. Nous allons indiquer sous quelle forme. Prenons, par exemple, un chanteur, la situation étant semblable pour le mime et tous les comédiens interprétant devant des appareils enregistreurs. Ce chanteur exécute devant le rouleau une partition, et, l'enregistrement terminé, touche un cachet pour son interprétation. Le rouleau est reproduit par le fabricant puis à un grand nombre d'exemplaires mis en vente. Un autre fabricant a la même idée que le précédent, mais il lui déplaît de faire appel à l'interprète parce qu'il faudrait lui payer des honoraires. Que va-t-il faire ? Prendre un rouleau mis en vente par son concurrent, au moyen de procédés mécaniques et chimiques l'utiliser pour faire une nouvelle matrice et à son tour fabriquer et vendre des rouleaux enregistrant la première interprétation (1). Nous reconnaissons tout d'abord que le premier fabricant est lésé dans son commerce, mais ce qui nous inté-

1. Cet exemple n'a pas été imaginé par nous. Nous l'avons puisé dans la jurisprudence allemande et nous verrons plus loin la solution qu'il a reçue.

resse ici, c'est uniquement la situation de l'interprète. On ne saurait admettre qu'il n'ait aucun droit sur son travail : il a chanté pour un prix fixé, un fabricant déterminé et sans doute un nombre de rouleaux arrêté d'avance, et voilà que surgit un nouvel industriel qui, sans lui payer la plus petite somme, profitera de son travail, se servira de sa création ! Admettre cela serait légitimer un vol. Cependant si l'on ne reconnaît pas à l'interprète un droit d'auteur sur son exécution, on ne voit pas d'après quels principes il pourrait agir. Le fabricant lésé pourra se baser sur la concurrence déloyale mais l'interprète devra rester indifférent. Ce résultat choquant montre mieux que bien des arguments la nécessité de protéger l'interprète.

La situation de l'interprète soit au phonographe, soit au cinématographe, ne peut être mieux comparée qu'à celle du traducteur. Ce dernier est, en effet, tributaire lui aussi du travail d'autrui, et c'est sur l'effort de ce dernier que se greffe son œuvre propre. Depuis longtemps on lui reconnaît cependant un droit d'auteur sur sa traduction et il a droit à une protection indépendante de celle de l'auteur. Ce droit ne porte pas sur les idées de l'écrivain traduit et leurs développements, mais il porte sur la façon dont l'ouvrage est présenté au public. L'interprète est dans une situation identique : lui aussi n'est qu'un traducteur. Devant le phonographe, il transformera le lan-

gage, inintelligible pour beaucoup, des notes, en sons, en modulations que les oreilles de tous pourront comprendre. Mais c'est dans la sphère du cinématographe qu'apparaît de la façon la plus nette cette traduction. Là le travail de l'auteur est parlé : ce sont des mots destinés à être répétés : or toute différente sera la réalisation qu'en apportera le comédien. Il ne parlera pas, mais il mimera ; il aura donc transposé en gestes et expressions de physionomie les mots et les phrases. C'est dans cette transformation du langage écrit en langage mimé qu'il peut être comparé à un traducteur, et par conséquent invoquer les mêmes droits que ce dernier.

Il semble donc qu'il soit impossible de nier l'effort artistique et personnel de l'interprète en face des phonographes et des cinématographes. On peut seulement s'étonner que cette question ait fait si peu de chemin sur le terrain législatif. C'est à tort, cependant, que l'on soutiendrait qu'elle n'a pas préoccupé les juristes. Nous allons voir qu'il est des pays où elle a été fortement agitée, et que différentes juridictions ont eu à s'en occuper. Les pages qui suivent ont pour but de montrer l'état de la question dans les pays où elle a été soulevée, en donnant une idée brève mais aussi exacte que possible, des travaux et des solutions de la jurisprudence.

a) TRAVAUX ALLEMANDS

C'est sur le sol germanique d'où sortent déjà un grand nombre de théories du droit moderne, que s'est développée avec le plus de force, la théorie du droit à la protection des comédiens. Chacun des célèbres juristes que passionne le droit d'auteur, a, sous la forme d'exposés ou de critiques, apporté sa pierre au nouvel édifice.

Remarquons, tout d'abord, que tous les travaux consacrés à ce nouveau droit n'envisagent que le phonographe, la boîte à musique ou le pianola. Mais nous avons vu que la situation de l'interprète était identique au cinématographe, et qu'on ne pourrait accorder au chanteur ou récitateur un droit qui serait refusé au mime. La seule raison que l'on puisse donner pour l'exclusion du cinématographe, tant des conclusions de la doctrine que des solutions de la jurisprudence, est sa nouveauté: des deux inventions, la découverte du phonographe est la plus ancienne: c'est elle qui, évidemment, la première a soulevé les questions de droit.

1° *Doctrine*

Tous les auteurs allemands dont nous allons parcourir les travaux ont étudié la question à un double

point de vue : ils se sont efforcés de dégager d'abord le principe de la protection, puis ce principe posé, de rechercher, dans le droit allemand, la base juridique que l'on pouvait lui donner.

Si tous se sont mis d'accord sur le principe même, des divergences se sont manifestées lorsqu'il a fallu rechercher une base juridique à ce principe.

« Ce droit d'auteur (pour l'interprète musicien), écrit M. le Professeur *Kohler* (1), doit être considéré comme protégé par la loi actuelle, car si l'on entend protéger les « œuvres de musique » on doit sans aucun doute étendre la protection aux « travaux « fixés » des interprètes qui ne sont « que des œuvres de musique », et quelques lignes plus loin, il ajoutait : « Une telle production doit être considérée comme une « œuvre » dans le sens du droit d'auteur. Il faut l'assimiler à une fantasmagorie lumineuse produite par un artiste et fixée par la photographie ou tout autre moyen : cette fantasmagorie cesse alors d'être une image instantanée et devient une valeur constante de l'humanité. »

M. le Professeur *Kohler* conclut donc à ce que ce

1. Autorschutz des reproduzierenden Künstlers, § 2. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht*, juin 1909, p. 230.

travail d'interprétation soit protégé et assimilé aux « œuvres de musique » mais il termine en souhaitant que « ce droit soit spécifié dans la revision de la loi du droit d'auteur ».

L'article le plus complet et le plus documenté sur cette question a été écrit par M. le Professeur D. *Osterrieth*. C'est dans un ouvrage offert à M. Kohler que l'auteur a consacré un long développement à la « protection des Enregistrements phonographiques » (1). Nous allons ici résumer cet important document. M. Osterrieth montre d'abord les avantages qui résulteraient de la protection légale dont le principal serait la possibilité pour le fabricant de se protéger contre la contrefaçon, par conséquent de supprimer cette concurrence illoyale qui existe entre le contrefacteur et le contrefait et qui, tolérée plus longtemps, amènerait la démoralisation et le dépérissement de l'industrie phonographique.

L'auteur se demande ensuite si une telle protection peut se réclamer des lois allemandes actuelles. Après avoir remarqué qu'il n'y a pas à ce sujet de stipulations formelles, M. Osterrieth envisage si l'on

1. Studien zur Forderung des gewerblichen Rechtsschutzes. Joseph Koller als Festgabe zum 60. Geburtstage. Zum Ausbau des Urheberrechts. Ein Schutz phonographischer aufnahmen von Professor D. Osterrieth, page 405.

ne pourrait la comprendre dans une stipulation déjà existante dans un autre but. Considérant séparément la protection du compositeur ou auteur, du fabricant et de l'interprète, il écrit : « La loi allemande
« ne reconnaît aucun droit au récitant, à l'acteur ou
« au chanteur pour sa création. Néanmoins, il n'est
« pas impossible de considérer l'interprétation personnelle d'un morceau de musique comme une
« œuvre de musique car elle contient, au point de vue
« des tons, une création individuelle et artistique.
« La création de l'interprète, quoique dépendante, peut être considérée comme une œuvre musicale si l'on n'estime pas que la mélodie est la
« nécessité absolue de toute œuvre musicale. Or tel
« semble être l'avis auquel on doit se ranger car on
« considère comme profitant de la protection légale,
« non seulement la mélodie, mais aussi les arrangements, transcriptions auxquels elle donne naissance. »

Le même auteur écrivait également : « Les reproductions des interprétations musicales par les disques et cylindres fabriqués mécaniquement sont
« exactement analogues aux éditions des compositions musicales multipliées à l'aide de l'impression
« ou de la gravure : cette analogie existe aussi bien
« au point de vue de la propagation des créations
« musicales qu'au point de vue des moyens employés
« pour la concurrence déloyale, par conséquent aussi

« au sujet de la nécessité d'une protection légale » (1). Sa conclusion était que l'interprétation aussi bien que la composition est une création musicale d'une valeur irrécusable, quoiqu'à un autre degré de l'activité musicale et que, par conséquent, elle trouvait sa protection dans la loi du droit d'auteur du 19 juin 1901 en tant qu'œuvre de musique.

Ainsi M. Osterrieth aboutit à la même conclusion que M. Kohler, assimilation de l'interprétation musicale à l'œuvre, et recherche de sa protection dans la loi du droit d'auteur de 1901. Mais ces idées n'ont pas rallié l'unanimité des auteurs : il en est qui ont envisagée une autre solution.

M. Wassermann, dans un long article sur « l'interprétation musicale comme objet de loi » (2), expose ainsi ses idées : « Il faut entendre comme œuvre « musicale, dans l'esprit de la loi, tout jeu de tons « d'après les règles de la mélodie, de la rythmique, « et de l'harmonie... La reproduction, par l'écriture, « des notes d'une façon reconnaissable à l'œil, n'est « pas une œuvre artistique, abstraction faite de tout « le soin que l'on peut apporter à une très belle écri-

1. Cité par D. Wassermann. Studien zur Förderung, *op. cit.*, p. 428, Extrait de *Phonographische Zeitschrift*, VIII, Jahrgang, S. 1.335.

2. Studien zur Förderung des gewerblichen Rechtsschutzes. Voir *suprà*, p. 423.

« ture, ou à une impression parfaite. Mais on peut
« aussi reproduire ces œuvres de musique sous une
« forme reconnaissable à l'oreille : alors les conditions
« sont toutes différentes, et le genre de l'interpréta-
« tion joue un rôle important... »

Mais se demande l'auteur, après avoir établi le travail de création de l'interprète, cet interprète peut-il protester contre l'usurpation de sa création ? Et citant les opinions de MM. Kohler et Osterrieth, il les réfute. « Les idées, dit-il, sont très intéressantes, mais
« elles ne solutionnent pas la question de savoir jus-
« qu'à quel point la loi allemande accorde à l'inter-
« prète un droit d'auteur sur son interprétation. Il
« n'est pas du tout prouvé que la reproduction pho-
« nographique soit chargée du double droit d'auteur
« du compositeur et de l'interprète. On doit au con-
« traire, douter de l'exactitude de ces opinions... »
Pour étayer son argumentation, M. Wassermann s'appuie sur la discussion devant le Reichstag de l'article 22 de la loi sur le droit d'auteur (1). A retenir cette déclaration du secrétaire d'État D^r Nuberding
« qu'il fallait exclure de la loi les appareils phono-
« graphiques et qu'ils étaient, dans l'esprit du projet
« et de la commission, libérés des prétentions des
« compositeurs et des éditeurs ». Or si les phono-

1. Voir cette discussion *in extenso* au *Droit d'Auteur*, 1901.

graphes sont ainsi libérés des prétentions des compositeurs dans l'esprit de la loi, on ne peut pas, à plus forte raison, accorder à l'artiste interprète un droit qui n'est mentionné nulle part dans la loi.

M. Wassermann en conclut qu'on ne peut assimiler l'interprétation à l'œuvre musicale et que la loi allemande ne protège pas l'interprète. « C'est au législateur s'il veut se conformer aux exigences de l'époque actuelle d'accorder une protection aux interprètes musicaux. »

Ainsi nous voyons chez les juristes allemands deux opinions opposées : l'une considère la protection comme résultant de la loi sur le droit d'auteur, l'autre veut, au contraire, un nouveau texte. En présence de cette divergence, quelle a été la position prise par la jurisprudence allemande ?

2° *Jurisprudence*

Dès 1900, les tribunaux allemands eurent à s'occuper de cette question : la première solution que nous trouvons dans la jurisprudence allemande est donc antérieure à la loi de 1901 dont il a été question ci-dessus et par conséquent aux travaux que nous avons analysés. Cette solution émane du tribunal d'appel de Berlin (1) et nous l'empruntons au journal *Le*

1. Voir *Droit d'Auteur*, novembre 1901, page 128.

Droit d'Auteur qui en donne un fidèle résumé :

« Il s'agissait d'un chanteur d'opéra qui aurait interprété divers airs dans le phonographe. Lorsque le marchand mit en vente les rouleaux, un fabricant en acheta et par des procédés connus de lui, les reproduisit. Le chanteur le poursuivit devant les tribunaux, réclamant la protection légale en faveur de son chant. La Cour admit sa demande, en ces termes :

« La loi du 11 juin 1870 concernant le droit d'auteur sur les écrits, dessins et figures, compositions musicales et œuvres dramatiques, a pour but de protéger le produit du travail intellectuel en interdisant la reproduction, par des procédés mécaniques, dudit produit sans l'autorisation de l'auteur ou de l'éditeur..... La technique a réussi à fixer la voix humaine en la combinant avec une matière déterminée, et à la reproduire ensuite de telle façon que l'auditeur doit ou peut croire qu'il entend la voix de l'orateur... (Ici la Cour démontre l'effort artistique fait par le chanteur dans l'interprétation.)

« Toutes ces considérations sont de nature à faire admettre que l'exécution d'un chant constitue un travail intellectuel. S'il en est ainsi, ce travail ne saurait être privé de la protection de la loi du 11 juin 1870, pas plus qu'un écrit ou une composition musicale..... Ce qui est décisif, c'est que le phonographe reproduit *pour l'ouïe* le même chant que celui dont l'empreinte figure sur le rouleau, grâce à l'exécution

de l'auteur. C'est précisément l'exécution qui est ici l'essentiel.... En conséquence, il paraît indiqué de considérer, dans le système du phonographe, le rouleau transmetteur du chant comme un écrit dans le sens de l'article 1^{er} ou comme une figure des arts techniques ou autres semblables dans le sens de l'article 43 de la loi du 11 juin 1870..

« D'ailleurs le droit sur l'intégrité de la personne que consacre le droit naturel permettrait, à lui seul, aux demandeurs de revendiquer la faculté d'interdire aux défendeurs la reproduction des parties du phonographe où sont marqués des chants exécutés par les premiers.

« Non seulement la doctrine, mais encore la jurisprudence reconnaissent que chacun possède un droit sur son propre portrait. On doit donc également reconnaître l'existence d'un droit sur sa propre voix..... La reproduction (illicite) les (interprètes) prive d'une occasion de bénéficier de leur capacité de chanteur ; en outre, tout contrôle sur la fidélité de la reproduction de leur chant leur échapperait, si les rouleaux impressionnés étaient reproduits et vendus sans leur consentement. »

Tels sont les points principaux extraits du résumé du jugement donné par le *Droit d'Auteur*. La première remarque qui s'impose à l'esprit est qu'un considérant final du jugement semble admettre la possibilité pour l'interprète de puiser sa protection

dans le principe de droit naturel qui proclame l'intégrité de la personne. Mais n'est-ce pas là déplacer nettement le caractère du droit que nous voulons voir reconnaître à l'interprète en le faisant sortir de la catégorie des droits d'auteur pour le faire entrer dans celle des droits personnels ? C'est là une importante question que nous allons rencontrer à nouveau et résoudre quelques lignes plus loin.

Cette remarque faite et réservée, il faut admettre que le jugement est favorable à notre thèse. Il admet l'effort artistique de l'interprète (du chanteur) et lui accorde la protection de la loi du droit d'auteur de 1870.

Les efforts faits non pas par les adversaires de ceux qui veulent reconnaître un droit d'auteur à l'interprète, mais par ceux qui prétendent que la loi allemande actuelle ne peut s'étendre à ces nouveaux auteurs, semblent d'ailleurs avoir été vains. Il existe, en effet, un jugement beaucoup plus récent que nous empruntons à une étude de M. Mittelstädt (1) et qui résout à nouveau la question.

Le jugement a été rendu par le tribunal de Leipzig le 7 décembre 1903. Les faits qui motivaient l'intervention du tribunal sont semblables à ceux exposés

1. Mittelstädt. Schutz der Vortragskunst. Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, janvier 1909, p. 34.

ci-dessus. Un fabricant qui s'est assuré le concours exclusif d'artistes célèbres pour des rouleaux ou des disques phonographiques, découvre un jour que tous ses morceaux sont contrefaits par un peu scrupuleux concurrent qui les reproduit mécaniquement. D'où plainte en justice et jugement dont nous extrayons les passages les plus importants de l'exposé de M. Mittelstædt.

« Le tribunal examine d'abord la question au point de vue de la base du droit d'auteur et se demande si des interprétations de morceaux, chants, poésies peuvent être rangées dans une des catégories mentionnées dans la loi sur le droit d'auteur. Si on envisage uniquement les interprétations musicales, — et c'est de celles-là seulement qu'il s'agit dans l'espèce, — on serait tenté de les considérer comme œuvres musicales. Mais le tribunal estime que, par œuvres musicales, la loi vise seulement les œuvres originales qui se produisent par la liaison harmonique et rythmique des sons et se fixent par l'écriture des notes. Il ne faut pas, par conséquent, leur assimiler les interprétations, et celles-ci ne peuvent, non plus, être considérées comme œuvres littéraires. On pourrait, avec plus de justesse, les comparer aux « récitations » mentionnées par la loi, qui servent à la distraction et à l'édification, mais il faut remarquer qu'il s'agit, dans l'esprit du législateur, uniquement de littérature.

« Il ne s'ensuit pas cependant, continue le tribunal,

que l'interprétation artistique soit privée de protection légale. C'est également une production nouvelle et une production intellectuelle..... Ces productions intellectuelles ont donc besoin de protection autant que les récitations et les œuvres de musique avec lesquelles elles sont apparentées. Mais la loi ne pouvait les mentionner car lorsqu'elle fut votée on ne connaissait pas encore la possibilité d'une reproduction artistique et complète de ces interprétations. Le tribunal estime en conséquence qu'il faut leur appliquer les stipulations sur la protection des œuvres intellectuelles mentionnées à l'article 1 de la loi sur le droit d'auteur. Rien ne s'oppose, en effet, à ce que les tribunaux combler les lacunes de cette loi.

« Le tribunal continue en disant qu'on ne saurait objecter que les disques sont déjà protégés par la loi pour le droit d'auteur du compositeur, car dans ce cas, le droit du compositeur existe auprès du droit de l'interprète. »

Puis le tribunal, légitimant les poursuites du fabricant par ce fait que les interprètes lui ont cédé leurs droits d'auteur, passe à l'examen des faits.

M. Mittelstædt commente ainsi ce jugement : « Le jugement est très intéressant parce qu'il déclare, « pour la première fois, par une interprétation libre « mais logique de la loi sur le droit d'auteur, qu'une « œuvre intellectuelle, inconnue lors du vote de la « loi, est protégeable. De plus il se refuse à donner

« une interprétation étroite de l'article 1 et il pose ce
« principe que toute œuvre sujette à contrefaçon est
« protégée par la loi alors même qu'elle ne peut être
« rangée dans la nomenclature de cette loi : « Œu-
« vres de littérature et de musique. »

Tel est l'état de la jurisprudence en Allemagne. Il ressort de ce court exposé que les tribunaux sont partis du principe qu'avait posé la doctrine : l'interprète a droit à une protection spéciale. Mais ils n'ont pas voulu baser leur protection sur l'assimilation avec la musique, pas plus qu'ils n'ont voulu attendre un texte nouveau. Ils se sont inspirés de l'esprit de la loi, et c'est sur son but plus que sur ses termes qu'ils ont raisonné. Quoi qu'il en soit on peut dire que l'interprète est protégé *actuellement*. Nous ne saurions, en effet, oublier que cette protection est basée sur une interprétation et que celle-là est aussi variable que l'homme qui en est l'auteur. Pour éviter des surprises fréquentes dans le domaine de la jurisprudence, il faut souhaiter que le législateur allemand consacre, par un texte, ce nouveau droit et empêche ainsi tout retour désagréable en arrière.

Ce texte ne saurait se borner à protéger uniquement le chanteur : il doit viser toutes les interprétations. Aujourd'hui, seul le rouleau ou le disque phonographique a pu être contrefait, mais demain nous verrons la science découvrir des procédés pour contrefaire également des films. Les fabricants de ceux-

ci seront pillés comme les mimes qui auront joué : eux aussi ont droit à une protection. Il n'est pas douteux, d'ailleurs, qu'actuellement la jurisprudence allemande leur reconnaîtrait ce droit, car il n'y a pas de différences sensibles entre l'œuvre du chanteur et celle du mime : l'un exécute pour l'ouïe ce que l'autre interprète pour la vue. L'effort artistique du chanteur se concentre dans la voix, coloration, ponctuation, sons, et la création du mime est dans ses gestes, ses attitudes, la mobilité de ses traits.

Cette importante question, étudiée et solutionnée en Allemagne, comme nous venons de le voir, ne semble pas avoir retenu, avec la même force, l'esprit des juristes des autres pays. Nous venons de voir l'interprète protégé en Allemagne, tournons-nous vers l'Angleterre et très brièvement examinons l'état actuel de la question.

b) TRAVAUX ANGLAIS

La solution semble en Angleterre très différente de celle que nous venons d'exposer. Ce droit qu'Outre-Rhin on semble désireux d'accorder à l'interprète, est au contraire méconnu dans les Iles Britanniques.

Il existe, sur ce sujet, un jugement rendu en 1909, qui est d'autant plus intéressant qu'il vise l'interprète

d'une œuvre cinématographique (1). Voici les faits qui motivèrent ce jugement : M. Tate avait imaginé sous le titre *L'Automobile* une pantomime dans laquelle des personnages aux allures grotesques — un athlète, un voyou, un collégien, un policeman et un chauffeur — se livraient à toutes sortes de contorsions, culbutes, cabrioles, grimaces. La pantomime trouvait sa fin dans une explosion de pétards qui culbutait tous les premiers rôles.

Certes le scénario n'était pas génial. Toujours est-il, qu'ainsi que le remarque le juge Phillimore « aux chandelles, la pantomime eût un gros succès de rire ». Ce qui, sans doute, incita le sieur Fullbrock à faire, sous le titre *L'Astronomie* une pantomime semblable. D'où le différend entre Tate et Fullbrock.

Le débat portait uniquement sur l'interprétation. Le titre de Fullbrock était différent de celui employé par Tate. Très dissemblable également le dialogue. Par contre il y avait similitude d'exécution : mêmes quiproquos, mêmes bousculades, mêmes rôles, mêmes costumes et même explosion de pétards pour terminer.

Le juge Phillimore qui en première instance tranchait la question, admit la contrefaçon. Il estima que la protection accordée à une œuvre littéraire s'étend

1. Clunet. *Journal de droit international privé*, 1909, p. 224.

dait à tout ce qui concernait cette œuvre, et qu'on ne pouvait la borner aux dialogues, parce que dans certaines pièces les paroles disparaissent devant les gestes, le jeu des acteurs ou le burlesque des situations.

Décision pleine de bon sens à laquelle cependant ne se rallia pas la Cour. M. Fullbrock fit appel, il vit sa contrefaçon approuvée par la juridiction réformatrice.

Les *Copyright Acts*, estima la Cour, ne visent que les productions susceptibles d'être imprimées et publiées. Les situations et effets scéniques peuvent être protégés, mais uniquement à titre d'accessoires du texte qu'ils accompagnent. Or ce texte n'a pas été contrefait, et c'est lui qui est protégé : au contraire on a contrefait ce qui n'était pas protégé.

Ainsi cet arrêt proclame qu'il n'y a pas de plagiat lorsqu'on emprunte à une œuvre cinématographique son idée directrice, ses situations, les rôles et les costumes des personnages. Autant dire qu'il ne saurait y avoir de contrefaçon de films. Le plus souvent, en effet, il n'y a pas de texte définitivement arrêté, et dans la contrefaçon on se garde bien de le chercher ou de le reconstituer. Le moyen le plus simple n'est-il pas de photographier simplement le film que l'on veut reproduire ? Dans ce cas, disent les juristes anglais, il ne saurait y avoir de contrefaçon, car on n'a pas copié un texte susceptible d'impression. Cependant ne doit-on pas, dans le cinématographe, assi-

miler le film à une véritable édition ? Il semble bien que celui-ci n'est autre chose qu'une impression d'images, de gestes, de situations, comme le livre n'est qu'une impression de mots. C'est donc, à notre avis, commettre une erreur que de soumettre le livre et le film à deux régimes surtout lorsqu'on doit aboutir à enlever toute protection au film.

c) TRAVAUX FRANÇAIS

1° Doctrine

La France a fourni sa part aux travaux faits sur cette question, et si l'effort a été moins grand qu'en Allemagne, il n'en a pas moins été dirigé vers le même but. La protection a été discutée et établie dans plusieurs rapports, présentés à des congrès internationaux, où le principe a été affirmé.

Il semble que ce soit le *Congrès de l'art théâtral en 1900* qui, le premier, ait inscrit la question à son ordre du jour. Depuis l'*Association littéraire et artistique internationale*, dont les efforts pour la protection de tout travail artistique ont été tant de fois couronnés de succès, a repris la question et depuis dix ans s'est efforcée de la résoudre.

Lors du Congrès de Vevey, en 1901 (1), M. Foa,

1. Voir *Bulletin de l'Association littéraire et artistique internationale*. Compte rendu des travaux du Congrès de Vevey, 1901, p. 118.

auteur du mémoire déposé l'année précédente au Congrès de l'art théâtral, fit une nouvelle communication sur ce sujet. Se demandant si l'acteur a un droit d'auteur sur les disques phonographiques ou les films cinématographiques reproduisant son chant ou ses gestes, il dit : « On pourrait discuter, si les
« dispositions des lois peuvent s'appliquer à cette
« forme nouvelle de propriété, mais il est certain que
« le droit de propriété de l'artiste sur l'interprétation
« existe : le phonographe et le cinématographe sont
« la matérialisation de l'œuvre de l'esprit de l'acteur,
« l'interprétation est bien une œuvre de l'esprit, une
« œuvre de l'intelligence et elle doit être protégée.

« Comment, continuait-il, serait-il possible à l'ac-
« teur de protéger son droit ? Il pourrait prétendre
« que chaque copie du disque ou du film soit signée
« de lui. Dans ce cas, la reproduction non signée se-
« rait une vraie contrefaçon. Mais, avant tout, il faut
« que le droit soit reconnu, et la question n'a pas
« encore été soumise aux tribunaux. Il sera donc
« prudent que les acteurs demandent une somme
« fixée à l'avance comme montant de leurs droits
« d'auteur sur les interprétations matérialisées. »

Ainsi M. Foa, non seulement affirmait l'existence du droit de l'acteur, mais se demandait sous quelle forme ce droit pourrait être exercé, question complexe entre toutes.

Les idées de M. Foa avaient ouvert une voie qui

ne tarda pas à être suivie, car deux années plus tard, au Congrès de Weimar (1), M. Wauvermans et M. Gibaux étudièrent l'un et l'autre la question dans deux rapports dont l'importance exige que nous les résumions.

Après avoir rappelé qu'à plusieurs reprises, l'Association littéraire et artistique s'est déjà occupée du droit de l'interprète, M. Wauvermans explique quelle est la nature de ce droit.

« Laissons de côté, demande-t-il, la question de savoir quand, en vertu de conventions expresses et tacites, le directeur de théâtre, le fabricant de cylindres ou de rouleaux, doivent ou sont censés être devenus titulaires du fruit du travail de l'artiste. Laissons de même à l'écart les difficultés d'application que peut entraîner la recherche des mesures de protection pour nous arrêter aux principes. »

« Nous estimons pour notre part, qu'il n'y a aucune raison de ne point assimiler une interprétation d'une œuvre musicale à une traduction. »

« Il doit être bien entendu, énonçait M. Beaume, que tout concessionnaire qui a fait un travail spécial d'adaptation de l'œuvre originale est personnellement propriétaire de son adaptation et qu'il pourra s'opposer à ce qu'elle soit usurpée et reproduite par

1. *Bulletin de l'Association littéraire et artistique*, 1903, p. 133 et 216.

d'autres. Le travail d'adaptation, même par des moyens mécaniques, est une œuvre d'intelligence qui n'appartient qu'à son auteur. »

M. Maillard proposait, au Congrès de Vevey, comme conclusion de ce rapport, la proclamation de cet énoncé :

« L'adaptateur autorisé par l'auteur est propriétaire de son adaptation comme le traducteur de sa traduction. Spécialement, l'éditeur de cartons perforés a la propriété exclusive de son édition, le photographe de ses projections, le phonographiste de son rouleau, le cinématographiste de ses clichés. (P. V. p. 122.) Il y a lieu de considérer que de même que pour certaines reproductions photographiques de chefs-d'œuvre du domaine public, auxquelles on s'accorde à reconnaître le caractère d'œuvres protégées comme reproductions, « l'établissement » de certains rouleaux phonographiques entraîne des frais considérables et le paiement d'un « cachet » élevé à l'artiste. Si ces rouleaux sont susceptibles d'une vente plus considérable, c'est précisément à raison du nom, du talent de l'interprète, de sa personnalité. Il est inadmissible d'en déclarer la reproduction licite. »

Ainsi s'exprimait M. Wauvermans lorsqu'il demandait une protection pour l'interprète.

Au même Congrès, dans un remarquable rapport sur « la Propriété intellectuelle au point de vue de l'art théâtral » sur lequel nous aurons l'occasion

de revenir lorsque nous envisagerons la création d'un acteur sur une scène, M. Gibaux s'occupait des phonographes et des cinématographes. Mais ayant posé la question, il ne la résolut pas. Il renvoya, en ce qui concernait les phonographes, au rapport de M. Foa dont nous parlions quelques lignes plus haut, et il fit remarquer que logiquement la question se posait d'une façon identique pour les cinématographes. Il termina en faisant remarquer que ces difficultés étaient « intéressantes à étudier ».

En 1909 à Copenhague (1), le président de l'Association des artistes dramatiques du Danemark, M. Emmanuel Larsen, reprenait la question. « Je voudrais, disait-il, qu'à mesure que l'on protège l'art prétendu créateur, on protège aussi l'art prétendu représentatif, puisque tous les deux sont au même degré des objets de reproduction au moyen du phonographe et du cinématographe : par conséquent tous les deux peuvent être exploités au préjudice du propriétaire littéraire ou artistique. » Puis il faisait remarquer qu'il existe une liaison intime entre l'auteur et l'acteur car « il faut que l'auteur plus que jamais se confie en la faculté de l'acteur qui, au moment décisif, doit ajouter de sa propre imagination tout ce qui manque dans les indications pré-

1. *Bulletin de l'Association littéraire et artistique*, 1909, p. 94.

cises et sommaires de l'auteur ». Il appuyait son argumentation d'un exemple, en citant le cas de la création de Mounet-Sully dans le rôle de Judas du *Baiser de Judas* de Lavedan, car, « on ne peut oublier la figure de Judas, son attitude au moment où il prend le pain sacré de la Cène ». Le nom de l'acteur est indissolublement lié au personnage, au film. Cependant combien connaîtront le nom de l'auteur « qui n'a fait que le cadre léger du tableau ».

Le Congrès décida d'étudier encore la question et en 1910, à Luxembourg, elle fit l'objet d'un rapport dans lequel les auteurs concluaient au droit de création de l'interprète et à la nécessité de la protection (1).

Il est, d'ailleurs, question de la débattre à nouveau au prochain congrès.

Tels sont, sommairement exposés, les travaux faits sur ce sujet par les juristes, membres de l'Association internationale littéraire et artistique.

En rappelant ces travaux, nous avons mentionné non seulement ceux de la France, mais ceux du monde entier car les représentants des pays étrangers ont donné leur avis dans ces congrès, et cela nous permet de constater que partout on incline à donner à cette question la solution que nous préconisons ci-dessus.

1. Rapport de MM. Claro et Leussier.

2^e *Jurisprudence.*

Les tribunaux français ont eu également à résoudre cette difficulté. L'occasion s'en est présentée rarement, mais il est probable que le développement considérable de ces deux nouvelles industries rendra les procès plus fréquents. D'ailleurs, la solution indiquée par notre jurisprudence française est loin de s'identifier avec la solution allemande. Celle-ci protégeait l'interprète, celle-là semble, au contraire, ne pas lui reconnaître de droits.

Le premier jugement que nous connaissons date du 22 juillet 1902 (1). Il fut rendu dans l'espèce suivante : M. Alfieri s'était engagé à exécuter des morceaux devant des disques phonographiques pour une seule Société : l'Anglo-Italian Company. Ces disques furent contrefaits par la Société du Gramophone qui, de ce chef, fut assignée devant le tribunal civil de la Seine, M. Alfieri et la Société Anglo-Italian Company prétendant que cette reproduction portait atteinte à leur droit de propriété.

Le tribunal de la Seine n'admit pas leurs prétentions et donna gain de cause à la Société du Gramo-

1. *Gaz. du Palais*, 1903.1.520. Alfieri c. Société du Gramophone.

phone par un jugement longuement motivé dont nous extrayons les attendus suivants :

.

« Attendu que la Société Anglo-Italian Company ne justifie d'aucun droit de propriété sur les morceaux de musique qui ont été reproduits ; que les airs sont dans le domaine public ou appartiennent à des tiers qui ne sont pas aux débats, et que d'autres sont l'œuvre personnelle d'Alfieri qui, dans son contrat avec la dite Société, a réservé d'une manière absolue son droit de propriété sur les compositions musicales.....

« Attendu que si aux termes de conventions spéciales, Alfieri s'était engagé à exécuter d'une manière exclusive devant les appareils de cette Société les airs de mandoline destinés à être reproduits à l'aide du phonographe et si les engagements n'ont pas été tenus, la Société Anglo-Italian peut recourir contre son cocontractant, mais qu'elle ne saurait poursuivre, contre la Société du Gramophone, la réparation du préjudice qu'elle a subi.

« En ce qui touche Alfieri :

« Attendu que le demandeur s'est borné à exécuter des morceaux de musique devant des phonographes *mais qu'il n'a pu acquérir ainsi sur des œuvres émanant de divers compositeurs un droit quelconque de propriété artistique* ; qu'il ne peut dès lors pas da-

vantage exercer une action en contrefaçon contre la Société du Gramophone ;

« Attendu, à la vérité, que pour certains morceaux dont il est l'auteur, Alfieri pourrait tout au moins interdire à la Société défenderesse de faire usage de son nom ;.....

« Attendu qu'Alfieri a consenti à ce que son nom fût indiqué comme celui de l'artiste exécutant.... *qu'on ne comprendrait pas, en effet, pourquoi la Société défenderesse se serait adressée à lui pour l'exécution d'un morceau si son nom ne devait pas figurer comme étant celui de l'artiste exécutant..... qu'en effet, si tel n'avait pas été le but poursuivi et la condition acceptée, les morceaux auraient pu être enregistrés sur ce phonographe par un exécutant quelconque.....*

« Par ces motifs :

« Déclare Alfieri et la Société Anglo-Italian Company tant non recevables que mal fondés... »

Tel est ce jugement d'autant plus intéressant qu'il visait des airs tombés dans le domaine public, et que par conséquent, la contrefaçon ne pouvait porter que sur l'exécution. Or le tribunal résout catégoriquement la question par la négative. Mais il importe de remarquer avec soin la situation curieuse qu'entraîne cette solution. Personne ne peut poursuivre le contrefacteur : impunément la Société du Gramophone a pu s'emparer du travail d'Alfieri sans payer à la

Anglo-Italian Company la moindre redevance bien que celle-ci ait fait de grands frais pour s'assurer l'exécution d'Alfiéri.

« Si, dit le jugement, Alfiéri a interprété pour une autre société, poursuivez-le parce qu'il a manqué à ses engagements. » Mais cette poursuite serait vaine parce qu'Alfiéri n'a pas donné une nouvelle interprétation, mais s'est vu dérober celle qu'il avait cédée à la société demanderesse. D'autant plus qu'il est partie intervenante au procès et qu'on lui dénie également un droit sur son interprétation c'est-à-dire sur son travail.

Mais la bizarrerie de ce jugement n'est pas limitée aux attendus qui repoussent l'action d'Alfiéri et de l'Anglo-Italian Company. Il existe entre le début et la fin de cette décision judiciaire une contradiction que nous ne saurions ne pas relever. Après avoir dit qu'un interprète ne pouvait avoir aucun droit sur son interprétation, elle constate que la Société du Gramophone avait intérêt à utiliser le nom d'Alfiéri, à rechercher son travail car sans cela « *on ne comprendrait pas pourquoi la Société ne se serait pas adressée à un exécutant quelconque* ». C'est plutôt la décision du tribunal qui est incompréhensible car reconnaître qu'une société a intérêt à se servir de tel interprète, n'est-ce pas reconnaître au travail de ce dernier une valeur personnelle que l'on dénie aux autres ? Or n'est-ce pas cette valeur personnelle elle-même que

l'on refuse de reconnaître lorsqu'on dit qu'un artiste « ne peut acquérir (en se bornant à exécuter des morceaux) sur des œuvres émanant de divers compositeurs un droit *quelconque* de propriété artistique ». Sans cet effort personnel, sans cette plus-value que le travail d'Alfieri donnait à l'œuvre, la Société eût eu recours au premier exécutant et n'aurait attaché aucune importance à sa signature.

Cette contradiction dans l'esprit du jugement montre nettement combien la solution de la jurisprudence en 1902 était loin de la vérité.

Il est, d'ailleurs, permis de douter qu'aujourd'hui la solution soit la même. Le droit des artistes s'est étendu et a été protégé dans une très large mesure durant ces dernières années. Il serait osé d'affirmer que certainement, à l'heure actuelle, le droit de l'artiste interprète serait reconnu, mais on peut espérer que bientôt les tribunaux français donneront la solution adoptée par les tribunaux allemands.

Notre espoir prend sa source dans un arrêt de la Cour de Paris du 7 décembre 1908 (1). Il s'agissait, certes, plus d'une interprétation de contrat que d'une question de principe. Mais un considérant de l'arrêt est trop important pour que nous le passions sous

1. Dalloz 1909.2.96, Paris, 7 déc. 1908. Compes et Compagnie gén des phonographes.

silence. Le débat ne s'est pas élevé au sujet d'une contrefaçon, mais entre deux contractants, Compes qui s'était chargé d'établir des cylindres originaux et d'en assumer les frais, et la Compagnie générale des phonographes qui, sur ces cylindres, faisait les galvanos nécessaires à la reproduction.

Sur la question de propriété, la Cour s'est ainsi exprimée :

« Considérant que la question principale soulevée par l'appel de Compes est celle de savoir si après l'expiration du contrat du 18 avril 1903, le droit de reproduction des interprétations des œuvres artistiques, matérialisées sur des cylindres originaux, appartient exclusivement à Compes ou concurremment à Compes et à la Compagnie générale des phonographes ;

« Considérant que *Compes qui a fait tous les frais nécessités par l'enregistrement des interprétations des œuvres artistiques, enregistrées par les procédés de la science moderne, sur des cylindres originaux, est propriétaire de ces originaux, que cette propriété implique le droit de reproduction, à moins de conventions contraires avec les artistes* qui, moyennant rétribution, ont consenti à prêter leur concours, et sous réserve des droits que pourrait revendiquer l'auteur des œuvres interprétées ou ses représentants. »

Nous voici donc loin de l'impossibilité de poursui-

vre à laquelle nous nous heurtions avec le jugement de 1902. Ici nous avons un principe établi, à savoir : qu'il existe une propriété distincte de celle des airs ou des morceaux exécutés, une propriété s'exerçant sur le cylindre même au profit du fabricant, et qui, au besoin, lui permettrait d'atteindre les contrefacteurs, car cette propriété implique le droit de reproduction.

Mais cet arrêt ne nous permet-il pas d'aller plus loin et de dire que les magistrats ont implicitement reconnu un droit à l'interprète sur son exécution. Le droit de reproduction appartient, d'après l'arrêt, au fabricant *à moins qu'il n'y ait des conventions contraires avec les artistes exécutants*. Qu'est-ce à dire sinon que l'interprète peut se réserver un droit sur son exécution, un droit de propriété, puisqu'un contrat avec le fabricant enlèverait à ce dernier la possibilité de disposer de l'interprétation.

La situation semble donc la suivante : actuellement au point de vue de la jurisprudence, l'artiste cède implicitement au fabricant, moyennant le très fort cachet qu'il touche, ses droits sur le disque, et s'il entend se réserver son droit d'auteur, il doit le stipuler.

Nous ne saurions trop nous élever contre cette conception. S'il y a travail personnel, logiquement ce travail doit appartenir *a priori* à celui qui l'a fourni : c'est à celui qui prétend que ce travail lui a été aban-

donné de le prouver. Par conséquent la formule de la jurisprudence devrait être renversée et c'est l'abandon des droits de l'interprète au fabricant qui devrait être stipulé et non leur réserve. On ne saurait invoquer aucune considération raisonnable pour soutenir que l'interprète fait exception à la loi commune en travaillant pour sa gloire et la fortune... des autres.

Tel est l'arrêt de 1908 et les conséquences que l'on peut en tirer. Il semblera d'ailleurs aux esprits les moins enclins à approuver le droit de l'interprète, qu'il est impossible de laisser piller impunément toute l'industrie phonographique ou cinématographique par les contrefacteurs. C'est cependant à ce résultat stupéfiant que l'on arrive si, comme les juges de 1902, on se refuse à reconnaître « un droit quelconque de propriété artistique » à l'interprète.

Prenons un exemple dans le domaine cinématographique, et supposons un fabricant photographiant un conte tombé dans le domaine public. Survient un concurrent qui, par des procédés chimiques, reproduit identiquement le même film et le projette. Le premier sera-t-il évincé par le second et devra-t-il partager avec lui le droit de propriété? Faut-il qu'il contemple impuissant l'anéantissement de ses efforts et l'inutilité de ses frais? La morale et le bon sens répondent non. C'est cependant à l'affirmative qu'il faut se ranger en droit, si l'on admet que le

travail de l'interprète n'existe pas. Le fabricant contrefait ne saurait poursuivre son contre-facteur pour le conte tombé dans le domaine public, ni pour l'appareil projecteur, pas plus que pour la fabrication industrielle du film, toutes choses ne lui appartenant pas. Son action en contrefaçon ne peut être basée que sur la mimique ou les attitudes enregistrées des interprètes. L'œuvre de l'acteur, la personnalité de son travail supprimées, toutes les poursuites sont impossibles. Reconnaître une action en contrefaçon du fabricant de films, c'est admettre la création de l'interprète.

Tel est l'état de la question en France, et nous en aurions fini avec cette révision de la situation juridique dans les différents pays, si nous ne voulions dire un mot sur la Conférence de Berlin de 1908.

d) CONFÉRENCE DE BERLIN

Les plénipotentiaires se sont occupés de la question de l'industrie phonographique et cinématographique (1) qui n'avait pu être envisagée lors de l'Acte additionnel et de la Déclaration interprétative du 4 mai 1896.

1. Voir Actes de la Conférence réunie à Berlin. Bureau de l'Union internationale littéraire et artistique, pp. 264, 280, 318.

Certes les plénipotentiaires n'ont jamais envisagé la question de la protection de l'interprète : seul l'auteur a retenu leur attention, et c'est justice car le droit de l'auteur existe à la base de tous les autres. Mais cette question de l'interprète est trop importante pour qu'elle ne soit pas à l'ordre du jour de la nouvelle conférence.

Si d'ailleurs officiellement, on ne s'occupe que de l'auteur, pourrait-on dire qu'officieusement il ne fut pas question du fabricant de disques ou de films et de sa protection.

Un plénipotentiaire s'exprime à ce sujet en ces termes (1) : « Pendant la Conférence du droit d'auteur à « Berlin, lors de la discussion de la protection des « compositeurs contre la reproduction de leurs œuvres sur des instruments mécaniques, le désir a « été exprimé de différents côtés que l'on accorde à « l'industrie des instruments mécaniques d'interprétation une protection spéciale contre une reproduction non autorisée de leurs disques acoustiques, « rouleaux, cylindres, etc., c'est-à-dire des organes « qui enregistrent une œuvre de littérature et de musique d'une façon permanente, donnant ainsi la « possibilité d'une répétition à discrétion.

1. Dr Osterrieth, Zum Ausbau des Urheberrechts, Ein Schutz photographischer Aufnahmen, Studien zur Förderung des gewerblichen Rechtsschutzes. Kohler, p. 403.

« La question n'était pas encore mûre : elle n'était
« pas assez étudiée ni au point de vue légal, ni au
« point de vue pratique, pour pouvoir être discutée
« à la Conférence même. »

Ainsi on a soulevé à Berlin la question de la protection du fabricant : la complexité du problème en a fait différer la solution. Combien d'années seront nécessaires pour que ces idées pénètrent dans toutes les nations et qu'une conférence internationale puisse efficacement proclamer le droit de l'interprète ?

Aussi que notre but soit plus modeste : efforçons-nous de résoudre la question chez nous avant de demander à des plénipotentiaires d'en discuter la solution.

Or pour la résoudre suivant nos idées, il nous faut, après avoir montré la situation qu'elle occupe dans différentes nations et résumé les études auxquelles elle a donné lieu, répondre aux différentes objections que notre système a soulevées.

Objections

Les théories que nous venons d'exposer n'ont pas été émises sans soulever des récriminations et nous nous garderons bien de ne pas leur prêter attention. Aucune, d'ailleurs, n'est irréfutable et ne mérite de faire rejeter la solution que nous souhaitons.

Une des objections fut tirée de la valeur du cachet payé à l'artiste pour son travail, et formulée à un Congrès de l'Association internationale littéraire et artistique par un auteur français justement réputé pour son esprit. « Comment, disait-il, les acteurs voudraient un droit d'auteur ? Mais, ils touchent des honoraires considérables pour les scènes qu'ils jouent devant les cinématographes enregistreurs et c'est d'un mauvais œil qu'ils se verront assimilés aux auteurs qui ne touchent que des droits dérisoires. » L'adversaire semble, dans cette objection, s'être laissé éblouir par les grandes vedettes qui touchent une fortune pour une interprétation et avoir oublié tous ceux — et ils sont nombreux — qui chantent ou jouent pour un maigre salaire devant un rouleau ou un film dont le succès enrichira le fabricant. Pour ceux-là, il semble que la protection serait légitime puisqu'elle leur permettrait d'avoir leur part dans le succès pécuniaire de l'interprétation. .

D'ailleurs, on ne saurait comprendre pourquoi les acteurs jugeraient d'une façon défavorable ce nouveau droit qu'on veut leur attribuer. Il ne saurait être question, en leur reconnaissant ce droit d'auteur, de les empêcher de percevoir les forts émoluments qui leur sont actuellement attribués. Il faut, en effet, dans l'intervention de l'interprète, distinguer deux éléments différents : il y a d'abord l'exécution, l'acteur va fournir un travail devant un appareil enregistreur

en exécutant un morceau, et pour cette intervention, il se fait payer un cachet à forfait ; vient ensuite le droit d'auteur qui dérive de cette exécution. Celui-ci portera, non sur le travail du comédien, mais sur le film ou le rouleau enregistrés. Les deux honoraires correspondent donc à deux éléments différents, et ils coexisteront l'un auprès de l'autre. On ne voit donc pas pourquoi les comédiens seraient hostiles à leur droit d'auteur, et on n'imagine pas qu'ils repousseraient sans raison un nouvel avantage.

La situation du fabricant de rouleaux, disques ou films en présence d'un interprète protégé, a donné lieu à une nouvelle difficulté. On a prétendu que ce droit créerait de tels embarras au fabricant que toute l'industrie phonographique ou cinématographique en subirait un grave préjudice. Qu'arrivera-t-il si un film, interprété par un comédien, s'abîme ou se détériore. Si l'interprète créateur est dans l'impossibilité pour une raison quelconque de reprendre son rôle, qu'advient-il du fabricant qui sera enfermé dans ce dilemme : ou perdre de l'argent en ne vendant plus un film ou un rouleau à succès, ou se voir poursuivre par le comédien-auteur s'il confie le rôle à quelque nouvel acteur ?

Il importe d'observer tout d'abord pour résoudre cette difficulté, que le droit d'auteur du comédien ne saurait porter sur un rôle, mais uniquement sur une interprétation. Le fabricant aura donc toujours le

loisir de faire reprendre le rôle par un nouveau comédien, quitte à celui-ci à ne pas imiter servilement son prédécesseur. Ce n'est pas là, d'ailleurs, une chose extrêmement difficile. La création étant basée sur l'effort personnel, sur l'extériorisation de la personnalité d'un artiste, il s'ensuit que deux acteurs ne pourront se ressembler servilement dans le même rôle. L'un aura « des effets » que l'autre n'aura pas prévu : d'où des dissemblances qui écarteront toute idée de contrefaçon.

Pour saisir une difficulté dans l'objection ci-dessus mentionnée, il faut envisager un autre cas et considérer non plus la destruction totale, mais la perte ou l'altération d'une partie de l'enregistrement. Il s'agira alors, pour employer un mot expressif, d'un raccord, rendu impossible par le mauvais vouloir ou le départ du comédien créateur.

Mais combien cette difficulté est plus apparente que réelle ! Il y a, en effet, à juxtaposer ainsi deux interprétations pour un film ou pour un même rouleau une impossibilité industrielle, qui fait que cette difficulté ne peut se présenter en pratique actuellement. De plus si jamais semblable difficulté naissait, le fabricant aurait beaucoup plus vite fait de faire reprendre en entier le rouleau et le film ce dont il aurait parfaitement le droit comme nous l'avons expliqué ci-dessus.

Si, un jour, les perfectionnements apportés aux in-

dustries phonographiques et cinématographiques, permettaient de réparer une partie de l'enregistrement sans refaire la totalité, le fabricant pourrait toujours s'entendre avec l'interprète créateur, et moyennant une redevance le dédommager du préjudice que cette nouvelle interprétation pourrait lui causer.

On semble imaginer, d'ailleurs, — et c'est une idée sur laquelle nous aurons à revenir — que le droit d'auteur de l'interprète ne peut que rester attaché à la personne de ce dernier ; or le plus souvent, au contraire, le fabricant de films se sera rendu propriétaire de ces droits en versant à l'artiste une indemnité déterminée. Il ne saurait plus, par conséquent, y avoir de difficultés et le fabricant pourra agir à sa guise.

L'éphémère durée d'un rouleau, d'un disque ou d'un film ne permet pas, de plus, d'embrouiller le problème par une question d'usure qui ne se présentera presque jamais.

Après avoir tiré arguments de l'acteur et du fabricant, il était rationnel que l'on élevât une objection au nom des auteurs. On ne craint pas, en effet, de soutenir que reconnaître un droit à l'acteur c'est porter préjudice au droit de l'auteur, car l'un et l'autre sont inconciliables.

Examinons ici cette question uniquement en ce qui concerne les phonographes et les cinématographes, et disons plutôt qu'acteurs et auteurs gagneraient à

ce que leurs droits réciproques fussent reconnus et protégés.

Le Président d'une Association d'artistes dramatiques disait à un congrès (1). « Si l'on allait fonder, « cette année, au Danemark, un théâtre cinématographique, établi sur une base vraiment artistique... « on trouverait, dans ce théâtre muet, les intérêts de « l'auteur inséparablement attachés à ceux de l'artiste dramatique... On ferait une injustice extrême « à ces interprètes dramatiques, si l'on voulait leur « refuser la même protection que réclame l'auteur. « De ville en ville, de jour en jour, ce sont eux qui, « d'une manière invariable, font naître le produit « économique. »

Là se trouve la vérité car on ne saurait considérer en antagonisme deux intérêts aussi indissolublement liés. Il importe, certes, qu'un écrivain peu scrupuleux ne s'empare pas de la pièce ou du scénario d'un auteur, mais il est nécessaire aussi que l'interprète soit protégé, car sa mimique a complété l'œuvre de l'auteur et contribué au succès. Si le travail de l'interprète peut impunément être contrefait, en même temps celui de l'écrivain perdra de la valeur, car contrefaisant l'un on contrefait l'autre, et le préju-

1. Communication Larsen, Congrès de Copenhague. *Bulletin de l'Association littéraire et artistique* 1909, page 96.

dice qui en résulte est commun. L'auteur tirera beaucoup plus de projets de son scénario, si l'interprète est protégé en tant que créateur, car de même que l'œuvre elle-même, l'exécution restera unique et cette unité augmentant la valeur, assurera une meilleure réussite. Repoussons donc toute idée de contradiction entre ces deux droits et considérons-les plutôt l'un comme la garantie de l'autre.

Telles sont les objections spéciales aux interprétations enregistrées que nous avons rencontrées.

Reste à examiner en quelques mots sous quelle forme pratique ce droit pourrait être exercé. Nous ne saurions consacrer à cette question délicate un long développement, car nous entendons dans cette étude nous borner à dégager des principes, laissant à d'autres le soin d'en déduire les détails d'application.

Peut-on demander que le mime touche un pourcentage sur les recettes des représentations au cours desquelles son interprétation est projetée ? Un chanteur peut-il demander à percevoir son droit sur les auditions successives que fournira un rouleau ou un disque ? Théoriquement ce serait le procédé idéal justifiant le proverbe : « A chacun selon ses œuvres ». Mais la réalisation est difficile. Comment établir ce pourcentage ? Quel contrôle exercer pour connaître exactement le nombre d'auditions ou de représentations ? Enfin comment ce droit d'auteur ainsi exercé pourrait-il être respecté dans les cas de plus en plus

nombreux où les films et les rouleaux ou disques sont donnés en cadeaux?

Il est donc nécessaire d'avoir recours à un autre procédé, plus pratique.

Le succès se déduit non seulement du nombre de représentations ou d'auditions, mais aussi du nombre de films tirés sur le cliché original, ou du nombre de rouleaux faits avec le galvano. Le nombre de ces « éditions » successives sera d'autant plus grand et dans chacune les exemplaires plus nombreux, que le succès sera plus important. Alors apparaît un moyen très simple de trouver une base pratique au droit de l'interprète. C'est d'exiger que tout rouleau, tout disque et tout film soient signés du nom de l'artiste exécutant. Les droits seront perçus, non sur les représentations, mais sur chaque œuvre, chaque exemplaire édité et tout exemplaire non revêtu de la signature de l'interprète, sera réputé une contrefaçon.

Telle est la solution qui nous semble préférable.

Ainsi nous avons exposé, dans ses grandes lignes, la situation de tout comédien — mime ou chanteur — dont l'œuvre est enregistrée. Nous avons vu comment la question a été encouragée, discutée et résolue par ceux qu'elle intéresse. A ceux qui reprendront et discuteront à nouveau ces délicats problèmes que soulèvent les industries phonographiques et cinématographiques, nous demandons de se souvenir que

ces deux inventions ne sont qu'à leur début. En présence des résultats obtenus actuellement, on ne peut pas augurer qu'un jour, un comédien jouant un rôle sur une scène; verra, par la combinaison du cinématographe et du phonographe, son interprétation reproduite sur des milliers de théâtres et à des milliers de lieues. Serait-il équitable qu'un homme puisse alors assister impuissant au pillage de son œuvre ?

Mais la question posée, ainsi que nous venons de le voir, n'est pas envisagée dans sa généralité. Ce n'est pas parce qu'il y a phonographe ou cinématographe que l'interprète doit être protégé, c'est parce qu'il fournit un effort personnel, parce qu'il fait œuvre artistique. Dégageons-nous donc de la matérialisation de l'interprétation, et étudiant cette œuvre artistique en elle-même, demandons-nous si le comédien, jouant sur une scène, peut revendiquer un droit d'auteur sur sa création.

CHAPITRE IV

Des Comédiens sur la scène

Le phonographe et le cinématographe servent uniquement à enregistrer l'œuvre artistique. Ils la rendent sensible en permettant de la « voir », de la « comparer ». Mais lorsqu'on veut protéger la voix ou le geste de l'acteur, ce n'est pas le travail d'enregistrement que l'on envisage. Celui-ci est la propriété de l'opérateur, et doit être dégagé du travail de l'interprète qui est immatériel.

Les appareils enregistreurs ne peuvent, en effet, donner de la valeur à un travail. Ils l'enregistrent tel qu'il est et si ce travail recèle un effort personnel et artistique celui-ci existe hors de tout enregistrement et doit par conséquent être protégé indépendamment de lui. Or si, ainsi que nous venons de le voir dans le chapitre précédent, il y a révélation d'une œuvre artistique par le phonographe ou le cinématographe, il est rationnel de protéger cette œuvre, non dans une forme de sa manifestation, mais bien dans tous ses modes d'extériorisation, par conséquent dans l'inter-

prétation d'un rôle sur une scène de théâtre, de music-hall..., etc. En d'autres termes, c'est l'homme qu'il faut protéger et non la machine. Nous ne saurions revenir ici sur l'analyse du travail de création de l'interprète. Mais nous allons montrer par des exemples pris dans l'histoire du théâtre que « l'effort créateur » est aussi sensible et peut aussi facilement être apprécié à la scène qu'après l'enregistrement.

Il est deux exemples célèbres qui montrent, en même temps que l'intervention de l'effort personnel du comédien, sa valeur. C'est, d'abord, le cas de Frédérick Lemaître dans « Robert Macaire », dont nous avons déjà parlé au sujet du travail de création produit par l'interprète. Changer la nature d'une pièce, d'un drame faire une bouffonnerie, n'est-ce pas produire un nouvel et personnel effort auprès de celui des auteurs ? De même, il est dans le *Courrier de Lyon* une création aussi immortelle que la pièce. C'est « Chopard » auquel Paulin Ménier prêta une telle voix et un tel costume qu'on ne peut concevoir un autre « Chopard » que celui qu'il créa.

De nos jours les exemples ne sont pas moins probants et il est telle pièce dont le seul titre évoque le nom de l'acteur qui mit à la scène le principal personnage, et les deux noms sont devenus synonymes à un tel point qu'on ne sait qui évoque le mieux du nom de l'acteur, le personnage, ou du nom du personnage, l'acteur, tels, entre mille, Cyrano de Ber-

gerac et Coquelin, la *Dame aux Camélias* et Sarah-Bernhardt.

Enfin chaque jour les critiques constatent eux-mêmes la valeur artistique de l'indéniable création du comédien. L'un d'eux ne disait-il pas au sujet de la reprise de *Crainquebille* par « M. Lucien Guitry » : « Cet acteur atteint à la vérité typique de nos récents « dessinateurs depuis Daumier, Guys, Rops, jusqu'à « Forain, Steinlen ou Degos (1). »

Et dans toutes ces créations, nous nous trouvons en face d'un véritable travail qui mérite protection. La création n'est pas due à un « moment heureux », à une disposition éphémère pour laquelle l'acteur ne pourrait rien. C'est au contraire une œuvre artistique résultant d'un long et difficile travail. Pour s'en rendre compte, il faut se rappeler les dures années de Conservatoire, les études multiples, les rôles appris et repris, les répétitions durant des journées et des soirées auxquelles sont astreints les comédiens. On conçoit alors l'effort fourni. Seul un long labeur permet d'arriver aux intonations qui rendent les mille détails d'un rôle, et à cette perfection exigée de tout acteur dans la prononciation, la ponctuation, le geste et l'expression de physionomie. Une interprétation

1. *Excelsior*, 17 déc. 1910, p. 8. Les scènes littéraires, par Gabriel Boissy.

est faite de riens, mais de riens qu'il faut apprendre.

C'est ce travail qui dirigera les qualités du comédien et lui permettra de s'extérioriser au point de faire vibrer la sensibilité des spectateurs à l'unisson de la sienne. Et ce faisant, il fera œuvre artistique. Le représentant d'une association d'artistes dramatiques s'exprimait en ces termes, à ce sujet (1) : « Pourrait-on
« dire que notre travail ne peut être regardé comme
« un art proprement dit : je crois que non ! La même
« richesse abondante d'imagination et d'humanité sublime qui a jailli dans la musique des Joachim, des
« Ysage, des Burmester, se manifeste vivement dans
« les personnages *créés* par des Duse, des Sarah-Bernhardt, des Mounet-Sully, ou, pour nommer un artiste dramatique de notre pays : Olaf Poulsen.
« Cette poésie sublime qui s'empare de l'homme ins-
« truit au même degré que de l'homme du peuple, ne
« serait-elle pas de l'art ? Je ne crois pas qu'on puisse
« le nier. »

Ainsi l'orateur montrait que dans tous les pays, ce travail artistique existe et il expliquait pourquoi il fallait considérer ces « créations » comme appartenant au domaine infini de l'art.

Mais le problème ainsi expliqué doit voir ses limites reculées, car il nous faut embrasser toute manifes-

1. Congrès de Copenhague, *Bulletin de l'Association littéraire et artistique*. M. E. Larsen.

tation artistique théâtrale quelle qu'elle soit. Or le comédien n'est pas seulement celui qui chante ou joue sur un théâtre, c'est aussi celui qui dépense ses efforts pour divertir sur les scènes des music-halls, cafés-concerts, etc... Ici encore se manifesteront l'individualité, le travail créateur et peut-être d'une façon encore beaucoup plus sensible, beaucoup plus nette, car la création n'aura plus l'éphémère durée d'un rôle, d'une comédie, mais sera parfois aussi longue que la vie du comédien lui-même. Nombreux sont les « artistes » qui donnèrent naissance à un « type » presque immortel. Paulus, Polin, Dranem, Mayol..., ne mirent-ils pas à la scène un type bien caractérisé, qui vivra toute leur existence et peut-être ne mourra pas avec eux. Cette originalité qui les a mis en vedette est faite d'une attitude, d'une physionomie, d'une diction déterminées, résultat d'un long travail de préparation.

Cette extériorisation de l'individu, nous dira-t-on, est essentiellement personnelle à l'artiste et ne saurait être envisagée indépendamment de lui. C'est là une erreur, et nous allons montrer combien ce travail extériorisé peut être saisi, exploité par d'autres c'est-à-dire combien il est précis puisqu'il est facilement saisissable.

La preuve nous est fournie par les imitateurs, et c'est là la meilleure que nous puissions donner de la création de l'artiste. Il n'y a pas un Dranem, il y en

a vingt. On en voit en province, à l'étranger, on en vit même un qui était nègre. Ainsi, les Polin, les Mayol sont nombreux. Certains comédiens mêmes ont une « contrefaçon » qui court le monde, tel M. de Bargy, telle Sarah-Bernhardt ; Galipaux lui-même a un sosie, et il eut même le grand honneur d'assister à une de « ses » représentations. Aussi, le rideau baissé, il ne put s'empêcher de se diriger vers son imitateur et de dire, lui prenant les mains : « Enchanté, monsieur, de faire « ma » connaissance (1). »

Nous disons que ces imitations prouvent la création. On ne saurait, en effet, imiter ce qui n'est pas. L'imitation a sa base dans quelque chose qui tombe sous les sens, « qui est », et s'il est des imitateurs qui courent le monde, c'est qu'il y a quelque part un individu qui leur a servi de modèle : sans cela il n'y aurait pas imitation. Il importe, d'ailleurs, de distinguer dans cette imitation, la parodie et la contrefaçon. La première est une caricature, une imitation peu sérieuse : on tourne en ridicule quelqu'un. Celle-là ne saurait retenir notre attention : si elle peut préjudicier à des droits inhérents à toute personne, elle ne saurait porter atteinte à des droits d'auteur. Pour la contrefaçon, c'est tout différent : celle-ci est une

1. Voir dans *Comœdia illustré* du 15 juin 1910 le très intéressant article de M. Henry de Forge auquel nous empruntons ces lignes,

imitation servile, et faite non plus dans l'intention de tourner en ridicule, mais dans un but pécuniaire : s'assurer un succès au détriment de la personne dont on copie le « type ».

Or si cette contrefaçon prouve que tout comédien créateur fournit, par son effort personnel, une valeur dont peuvent s'emparer des tiers, elle démontre aussi le dommage qui peut en résulter.

Parfois sous un nom dont la consonance se rapproche sensiblement de celle du nom du véritable artiste, des contrefacteurs copiant servilement l'attitude, le genre, le type d'un comédien courent le monde, nuisant, d'abord à la renommée de l'acteur car souvent leur imitation n'est qu'un faible reflet de l'original, puis à sa bourse, car les engagements qu'ils contractent sont des engagements en moins pour lui, et ces engagements sont d'autant plus nombreux que les cachets réclamés sont moins élevés.

Nous pouvons apporter encore d'autres preuves de la création du comédien. Ainsi lorsqu'un acteur vient à disparaître, son remplacement est souvent fort difficile. C'est qu'il avait une personnalité à laquelle aucune autre ne peut se substituer, et ses rôles ont été marqués avec tant de force de l'empreinte de cette personnalité, qu'on ne peut les faire interpréter par d'autres comédiens avant que l'oubli n'ait effacé le travail du disparu.

Une pratique, qui tend à devenir coutumière, dans

le domaine théâtral, nous montrera également fort bien que chaque jour, on accorde une place plus grande à la personnalité de l'acteur. C'est l'habitude qu'ont actuellement les auteurs de travailler pour un interprète déterminé. On écrit une pièce en songeant aux comédiens qui interpréteront les principaux rôles : ce n'est plus l'acteur qui se rapproche de l'idée de l'auteur, mais c'est ce dernier qui essaie de conformer son esprit à la personnalité de l'acteur. Or si ce dernier n'était qu'un miroir, reflétant la personnalité de l'auteur, on ne conçoit pas pourquoi celui-ci s'astreindrait à rechercher plutôt l'extériorisation de la personnalité de son interprète que la sienne. Cette soumission de l'esprit de l'auteur au talent de l'interprète démontre que le génie inventif du comédien empiète sur l'œuvre intellectuelle de l'auteur et que dans la mise à la scène d'une pièce, l'un et l'autre jouent un rôle important.

Ce droit du comédien a soulevé une importante controverse qu'il nous faut exposer et résoudre maintenant. Ce droit de l'artiste que nous venons de rendre tangible en quelque sorte, n'est pas considéré par tous comme un droit d'auteur.

Certains l'ont considéré comme un droit *attaché à la personne*, ayant sa base dans le respect dû à l'individu comme le droit d'une personne sur sa physionomie, ses gestes, où toutes ses manifestations. On a donc prétendu que le comédien ne devait pas

demander protection aux lois sur la propriété littéraire ou artistique, mais au droit commun qui protège toute personne contre les atteintes dont elle peut être l'objet.

Cette théorie a eu ses défenseurs en Allemagne, et M. le professeur Kohler l'enseigna avant de considérer le droit du comédien comme un droit d'auteur.

Elle a fourni à un jurisconsulte allemand (1) l'occasion de faire un magistral exposé de la question. Nous ne pouvons que le résumer ici pour exposer et résoudre nettement ce délicat problème.

On s'était efforcé, en Allemagne, de faire rentrer cette manifestation extérieure de la personnalité du comédien sous l'article 823 du Code civil allemand qui protège l'individu. M. Wassermann s'est demandé si ce qui constitue l'interprétation et lui donne sa valeur, la voix par exemple, peut être défendu au même titre que les autres éléments de l'individu dont la réunion forme la personnalité. Il a étudié successivement si l'on ne pouvait faire sortir cette protection des articles du Code civil allemand qui visent la protection de la vie, du corps, de la santé, de la liberté, ou si on ne pouvait classer ce droit parmi les nouveaux droits reconnus par la loi allemande comme

1. Dr Martin Wassermann. Der musikalische Vortrag als Rechtsobjekt. Studien zur Förderung des gewerblichen Rechtsschutzes. Kohler, p. 423.

le droit au travail libre. Est-ce là une manifestation de l'individu au même titre que celles ci-dessus nommées ? M. Wassermann répond par la négative pour deux raisons : d'abord la loi allemande protège par des lois spéciales, ou des articles différents, certains droits distincts de ceux que nous venons d'énumérer et cependant attachés eux aussi à la personnalité de l'homme, tel par exemple, l'honneur. Le législateur indiquait donc aussi que son intention était que les textes fussent interprétés restrictivement. De plus il est une considération qui doit faire repousser toute analogie entre le droit du comédien et les droits attachés à la personne : c'est que ces derniers ne peuvent être revendiqués sans qu'il y ait dommage pour la personne poursuivante. Or ce n'est pas sur une question de préjudice que doit se baser l'action de l'artiste : c'est sur ce fait qu'il a créé une valeur, et qu'on la lui prend. Ce n'est pas une atteinte à son honneur, à sa personne, c'est une mainmise sur son patrimoine.

M. Kohler s'est rallié, ainsi que nous le disions ci-dessus à cette théorie car « il s'agit, dit-il, d'un fait qui sort de la personnalité et qui prend une existence individuelle ; c'est un bien immatériel ».

La question doit être résolue de la même façon en France. L'argument exposé par M. Wassermann et montrant la différence de base entre les actions intentées pour atteinte à la personnalité d'autrui et celles

intentées pour atteinte au droit d'auteur, résout la question. Nous concluons en disant qu'on ne peut assimiler le droit du comédien à un droit attaché à la personne. C'est un véritable droit d'auteur qu'il faut lui reconnaître.

OBJECTIONS

Si modernes que soient les exposés sur le droit de création du comédien, la simple énonciation de cette idée n'a pas été sans trouver d'irréductibles adversaires et soulever des objections fort heureusement facilement réfutables. Ce sont les principales de celles-ci qui vont maintenant retenir notre attention.

On s'est efforcé de s'opposer au nom des comédiens, à l'adoption de ce nouveau droit. Les comédiens, a-t-on dit, ont une telle grandeur de caractère qu'ils rejeteront ce droit d'interprétation : ils pensent qu'on n'emprunte qu'aux riches, et jamais ils n'ont éprouvé d'autres sentiments qu'une juste fierté à l'idée d'être copiés, plagiés par d'obscurs imitateurs.

Ces sentiments les honorent, mais nous paraissent peu vraisemblables. Qu'on se souvienne, en effet, de cette phrase de Beaumarchais : « On dit qu'il n'est pas noble aux acteurs de plaider pour le vif intérêt, eux qui se piquent de prétendre à la gloire : on a raison, la gloire est attrayante : mais on oublie que

pour en jouir seulement une année, la nature nous condamne à dîner 365 fois. » Cet argument a conservé toute sa valeur lorsqu'on songe aux exigences, chaque jour nouvelles, de la vie moderne. Les sentiments chevaleresques ont dû s'incliner devant les nécessités économiques : l'argent prime la gloire. Et pour subvenir aux mille détails de la vie quotidienne, la grandeur d'âme ne suffit pas. Les comédiens le savent peut-être mieux que personne et on ne conçoit pas pourquoi ils refuseraient un droit qui ne peut leur procurer que des avantages.

On a tiré une objection plus sérieuse de la complication qu'entraînerait la multiplicité des droits d'auteur que pourraient revendiquer différents artistes jouant dans une même pièce. Ne pourrait-on pas voir sur une même recette se greffer cinq, six droits d'auteur, peut-être plus ? Quels désordres ne s'ensuivraient pas ?

Limitons, d'abord, cette objection en précisant ce qu'on entend par « acteur créateur ». Tous les acteurs d'une pièce ne sauraient prétendre à un droit de création. Pour que ce droit existe, il faut une œuvre nouvelle personnelle, originale. Ne saurait donc invoquer ce droit celui qui a fait une interprétation banale où sa personnalité ne s'est pas manifestée. Celui-là seul qui a extériorisé son « moi » peut y prétendre. Or, en général, dans une pièce, un seul acteur aura ainsi fait une véritable création. Peut-être en rencontrera-

t-on quelquefois deux, rarement trois. Par contre, dans certaines pièces aucune création ne se manifestera. Toute l'interprétation sera banale.

Ainsi l'objection doit être limitée à quelques acteurs. Dans ce cas alors, la complication ne saurait être extrême. Il n'y aura pas plus de confusion qu'il n'y en a maintenant pour une pièce à laquelle ont travaillé deux ou trois collaborateurs. Leurs droits d'auteur sont distincts et cependant la répartition des droits ne soulève aucune difficulté. Une complication peut toujours, d'ailleurs, être simplifiée et on ne saurait en faire un obstacle contre un droit.

On n'a eu garde d'omettre également les difficultés que le droit du comédien susciterait entre directeurs et artistes d'un côté, artistes et auteurs d'un autre côté. Le directeur, a-t-on fait remarquer, sera continuellement en lutte avec ses acteurs, et ce droit nouveau aura plus de funestes conséquences que d'heureux résultats. Le directeur prétendra ou qu'il n'y a pas création pour ne pas avoir à prélever un pourcentage, en faveur de l'acteur, sur sa recette, ou bien il dira que la création de l'acteur lui revient de droit, à lui directeur ? N'est-ce pas lui qui a dirigé les répétitions, la mise à la scène ? Le comédien n'est-il pas son salarié et ne travaille-t-il pas pour lui ?

Au point de vue juridique, l'acteur, étant un salarié, exécute tout ce qui est conforme à son louage de

services pour le profit de son employeur, du directeur. Nous ne songeons pas à porter atteinte à ce principe.

Le comédien travaillera, malgré son droit de création, pour le directeur. Ce dernier n'aura, en effet, qu'à se rendre acquéreur des droits d'auteur du comédien : ce sont là biens éminemment cessibles puis que nous ne les aurons pas rangés dans la catégorie des droits attachés à l'individu.

Seul le droit moral restera à l'artiste. Il lui permettra de s'opposer à ce qu'un autre comédien reprenne son interprétation, à ce qu'un directeur en change les caractères essentiels... etc.

On voit alors combien sont minimales les difficultés qui peuvent surgir entre le directeur et le comédien. En fait il n'y en aura jamais, car les directeurs se plaisent à traiter les acteurs plus en collaborateurs qu'en subordonnés, et l'intérêt commun des deux parties exige que l'on évite les plus petits ennuis.

Nous avons déjà rencontré, à propos des appareils enregistreurs, l'antagonisme que l'on veut établir entre ce droit du comédien et le droit de l'auteur. Nulle raison ne justifie cette opposition d'intérêts. Au contraire tout semble indiquer qu'ils se confondent et que de cette union il ressort que l'auteur n'a pas à considérer avec défaveur le droit du comédien. Plus celui-ci sera protégé, plus il essaiera de donner de valeur, partant de succès, à la pièce. Il fera tous ses

efforts pour créer un « type » qui soit reconnu comme une création et par conséquent, son travail, tendant vers une plus grande perfection, profitera en même temps à l'auteur.

Ce qu'il faut reconnaître, c'est que l'acteur ne doit toucher aucun droit sur ce qui ne vient pas de lui. L'idée du rôle, par exemple, appartient à l'auteur qui la communique à l'acteur, lequel ne fait que l'exécuter. Mais on ne saurait confondre l'idée et l'exécution. L'idée de l'auteur est indépendante de la création de l'acteur. Elle suscite l'effort artistique, le dirige, mais ne se confond pas avec lui. Admettre le contraire serait nier l'originalité dans toute œuvre, car l'idée de l'auteur est à l'acteur ce que l'inspiration est au peintre. Très souvent, en effet, ce dernier travaille sur l'idée d'une autre personne, soit d'un photographe, soit d'un peintre antérieur. On ne peut nier, cependant, qu'il ne puisse faire œuvre artistique et personnelle sur cette idée, et que tout ce qui lui sera personnel restera sa propriété. De même le traducteur, qui travaille sur l'œuvre d'autrui, fait sienne sa traduction. Le peintre de décors lui-même qui « brosse » une toile sur les indications de l'auteur, peut considérer cette œuvre comme lui appartenant. Lui aussi, cependant, travaille sur l'idée de l'auteur. Disons donc que chacun a droit à la protection pour son travail personnel. L'auteur sera protégé pour son idée et les développements qu'il lui aura donnés,

le comédien pour le personnage qu'il aura campé : pour son interprétation.

Il y a là deux intérêts qui ne peuvent ni se heurter, ni se nuire. Ils tendent l'un et l'autre au même but : le succès, mais par des moyens différents, et sans pouvoir être confondus. Laissons de côté, une fois de plus, cette lutte qui doit exister entre les deux intérêts, et disons qu'elle est aussi improbable qu'elle serait inutile.

A l'annonce de ce droit nouveau, combien vont dire : « Comment ? Encore un droit d'auteur ! Ceux qui existent ne nous embarrassent-ils pas assez ? Si l'on reconnaît un droit d'auteur au comédien, ne faudrait-il pas en reconnaître un également au violoniste, au metteur en scène, à tous ceux qui, d'une façon quelconque, coopèrent à une œuvre théâtrale ? »

Ce fut une des premières objections faites au droit de l'interprète, c'est par contre une des plus faciles à réfuter. Il nous faut à nouveau, en effet, insister sur ce point que le droit de création ne saurait exister toujours, mais, au contraire, dans des cas déterminés où il y a réellement extériorisation d'une personnalité. Ainsi, il faut éliminer de ce droit ceux qui sont perdus dans une foule : on ne saurait, par exemple, revendiquer un droit d'interprète pour le chanteur faisant partie d'un chœur. Ceci rappelé, nous dirons que nous ne voyons pas pourquoi toute personne, qu'elle soit pianiste ou violoniste, ne verrait

pas ses efforts protégés par un droit d'auteur. Pour le metteur en scène, par exemple, la question a fait l'objet d'études très intéressantes et beaucoup de juristes l'ont résolue par l'affirmative (1). Il ne saurait, en effet, préjudicier à qui que ce soit qu'une valeur créée par une personne reste sa propriété.

Cette crainte que l'on a élevée au rang d'une objection, est d'ailleurs fort ancienne, et l'histoire du droit d'auteur nous montre qu'elle fut exprimée chaque fois que protection fut demandée pour un nouvel artiste. Il y a déjà bien longtemps qu'elle était appposée lorsqu'on voulut établir le droit d'auteur. Elle ne l'a pas empêché de triompher, elle ne s'opposera pas plus à l'adoption du principe que nous exposons.

Œuvre éphémère et périssable, dira-t-on encore, que ce travail du comédien. Qu'on le protège lorsqu'il est enregistré, peut-être, mais une protection ne saurait s'exercer en faveur de ce qui est variable et inconstant. Nous répondrons qu'il est des œuvres aussi éphémères qui sont protégées. D'ailleurs le peu de durée d'un travail ne peut être rapproché de sa valeur. Ce sont deux éléments différents, qui ne varient pas dans des proportions identiques ; et sou-

1. Voir travaux de l'Association littéraire et artistique. Congrès de Weimar, *op. cit.*, rapport Gébaux. Congrès de Luxembourg, *op. cit.*, rapport Claro et Leussier.

vent les choses les plus passagères ne sont-elle pas les meilleures ? Tant qu'à la difficulté de preuves, qui peut résulter de la rapidité de la mimique, nous verrons, quelques lignes plus loin, l'importance qu'il faut lui attribuer.

Ainsi tombent les unes après les autres toutes les objections soulevées contre cette idée nouvelle. C'est qu'en effet, loin d'avoir les résultats désastreux et de soulever les conflits que l'on imagine de tous côtés, ce droit donnerait un nouvel élan à l'art théâtral. L'auteur serait intéressé au succès de la pièce. Il s'efforcerait de se détacher de ses banales interprétations que nous contemplons chaque jour sur les scènes de théâtre, pour s'élever à la véritable création, à l'œuvre d'art proprement dite. Il y serait aiguillonné, non seulement par le désir de passer à la postérité, mais par le plaisir de percevoir son droit d'auteur, non seulement quand lui-même jouerait, mais aussi aux jours de vieillesse, lorsqu'un jeune interprète reprendrait sa création.

Ce droit entraînerait une véritable émulation entre comédiens, car les interprètes successifs auraient à cœur de dégager leur personnalité de celle de leurs prédécesseurs pour ne pas s'exposer à payer des droits d'auteur en reprenant la même création et pour créer à leur profit un nouveau droit.

Il sera, en effet, toujours loisible à un artiste de reprendre un rôle pour y montrer son talent. La

première interprétation, quelle que soit la valeur de la création, ne saurait constituer un monopole en faveur de l'exécutant. Le droit du comédien ne porte que sur son personnage : il ne saurait acquérir un droit sur le rôle qui appartient et appartiendra toujours à l'auteur. Un acteur pourra donc reprendre le même rôle, et créer un nouveau personnage : son unique but doit être de faire également œuvre originale en s'écartant de l'interprétation déjà faite. Et que l'on ne croie pas que ce soit là un travail très difficile : deux peintres faisant un tableau d'un même coin de forêt auront entre eux des différences sensibles et aucune confusion ne sera possible ; il en est de même pour deux acteurs interprétant le même rôle : le second peut, sans effort, être différent du premier, car les façons d'interpréter, c'est-à-dire, d'extérioriser ce que l'on ressent, sont, ainsi que nous l'avons vu, aussi différentes que les natures, par conséquent que les individus.

Il nous reste à examiner une dernière question sur la mimique. Nous avons montré pourquoi, à notre avis, l'effort créateur devait être protégé chez le comédien. Nous allons rechercher maintenant si un texte de loi permet cette protection, ou s'il serait nécessaire qu'un nouveau texte intervînt.

TEXTES

La propriété littéraire et artistique, sous ses aspects les plus divers, est régie par la loi du 19-24 juillet 1793, complétée par la loi du 11 mars 1902.

La loi de 1793 peut-elle protéger les comédiens ? Rien, ni dans les travaux préparatoires, ni dans le texte ne permet de rejeter une réponse affirmative. Il ressort, au contraire, du rapport fait par Lakanal (1) devant la Convention Nationale que cette loi doit embrasser toutes les manifestations du génie, de l'esprit inventifs, sous quelque forme qu'elles se présentent. « Par quelle fatalité, disait-il, « faudrait-il que
« l'homme de génie qui consacre ses veilles à l'ins-
« truction de ses concitoyens, n'eût à se promettre
« qu'une gloire stérile, et ne pût revendiquer le tri-
« but légitime d'un si noble travail ? C'est après une
« délibération réfléchie que notre Comité vous pro-
« pose de consacrer des dispositions législatives qui
« forment en quelque sorte la déclaration des droits
« du génie. » Cette déclaration n'indique-t-elle pas suffisamment que les auteurs de cette loi entendaient protéger tout génie, où qu'il se manifeste.

La loi, elle-même, ne nous dit-elle pas dans son ar-

1. Worms, *Étude sur la propriété littéraire*, t. II, p. 22.

ticle 7 : « Les héritiers de l'auteur d'un ouvrage de
« littérature ou de gravure, ou de toute autre produc-
« tion de l'esprit ou du génie qui appartiennent aux
« beaux arts, en auront la propriété exclusive pen-
« dant dix années. » Ce texte a donc la portée la plus
large et permet à tout créateur de se placer sous la
protection de la loi.

C'est ainsi d'ailleurs que la jurisprudence s'est
fixée. A maintes reprises, elle a déclaré que l'énu-
mération donnée par l'article 1^{er} de la loi de 1793
n'était pas limitative et que cette loi devait s'appli-
quer à toutes les créations et à tous les créateurs. Le
livre, le dessin, la statue, le discours, le pas de danse,
tout a été protégé. Rien, semble-t-il, n'empêcherait
la jurisprudence, aujourd'hui très favorable à l'artiste,
d'étendre la loi de 1793 aux comédiens.

Cependant nous ne pouvons oublier les variations
de la jurisprudence. Les sculpteurs et les statuaires
ne se virent-ils pas dépouillés, au milieu du siècle der-
nier, de leurs droits d'auteur, les tribunaux refusant
de leur appliquer la loi de 1793 dont ils avaient ce-
pendant bénéficié antérieurement ? Forcé fut alors
au législateur d'intervenir, et par la loi de 1902 de
rappeler aux magistrats que la loi révolutionnaire
visait tout travail artistique. C'est pour éviter de sem-
blables erreurs, ou des incertitudes qui pèsent lour-
dement sur les artistes, que nous croyons qu'un texte
formel, en faveur du comédien, serait préférable.

Il n'y aurait plus place au doute ni aux procès, et chacun y gagnerait en sécurité. C'est donc la solution désirée en Allemagne que nous souhaitons aussi en France :

Soit que l'on applique la loi de 1793, soit que l'on ait un texte spécial, il est toujours une question délicate à résoudre, c'est la question de la preuve. Comment prouvera-t-on la création c'est-à-dire la mimique originale qui constituera l'interprétation, et comment rendra-t-on saisissable pour des juges la contrefaçon ? Il semble de prime abord qu'aucune preuve ne soit possible et que par conséquent ce droit du comédien soit destiné à rester dans le domaine théorique, sans jamais pouvoir pénétrer dans la pratique.

Nous croyons, cependant, que cette difficulté peut facilement être vaincue. Il est un procédé facile pour saisir la mimique d'un comédien, c'est le cinématographe. Qu'on cinématographie la création d'un acteur et on aura une preuve certaine et irréfutable de son originalité. Les juges n'auront qu'à se faire projeter le film et aussitôt ils verront le travail artistique. Mais pour juger une contrefaçon, une comparaison est nécessaire, et ayant le film du créateur, il faut avoir le film du contrefacteur. C'est ici que ce procédé apparaît comme impraticable. En effet, lorsqu'on viendra « cinématographier » la mimique arguée de contrefaçon du comédien, celui-ci jouera

différemment, introduira des variantes telles qu'aucune confusion ne sera possible.

Aussi est-il un autre moyen plus simple et plus sûr : c'est l'expertise, et l'expert tout indiqué dans ce cas est le critique théâtral. Il aura vu jouer, ou verra jouer les deux acteurs, il comparera et fera un rapport sur lequel les juges se prononceront. Chaque jour il se présente devant les tribunaux des questions de contrefaçon aussi délicates, peut-être même plus délicates que celle envisagée ci-dessus et des experts sont chargés d'examiner les difficultés. Pour la contrefaçon théâtrale, la solution sera la même que pour les autres espèces de contrefaçon : aucune difficulté spéciale ne peut, dans cet ordre d'idées, arrêter la justice.

Nous concluons donc en disant que la mimique théâtrale doit être protégée indépendamment de tout enregistrement à défaut d'un texte spécial, elle peut trouver protection dans la loi de 1793 et les juges auront un moyen facile de s'éclairer : l'expertise.

CHAPITRE V

Du costume

La musique est une partie, mais n'est qu'une partie du rôle, et parfois l'esprit inventif du comédien peut s'étendre au delà des gestes, des expressions de physionomie, pour atteindre les mille détails du costume et en faire une œuvre originale. Pour rendre son œuvre plus parfaite, il s'occupera de donner à son costume une adaptation complète au rôle qu'il interprétera soit par une grande exactitude historique, soit par une originalité insoupçonnée. Sur cette élaboration de son esprit que le couturier n'aura fait qu'exécuter, aura-t-il un droit quelconque ?

Il faut préciser avec soin, tout d'abord, que le couturier n'aura fait que suivre exactement les minutieuses indications de l'acteur et même parfois, il se sera conformé à un dessin remis. Or le costume du comédien joue un très grand rôle au point de vue de l'interprétation : une actrice contemporaine des plus célèbres ne disait-elle pas (1) : « Pour le théâtre, une

1. *Excelsior*, décembre 1910. Interview de M^{me} Cécile Sorel.

« robe c'est un rôle, et un costume de théâtre fait
« partie du personnage voulu par l'auteur et créé par
« l'actrice. C'est quelque chose comme le fard qu'elle
« met sur ses joues, une manière d'arranger son corps
« avec des étoffes comme on masque son visage sous
« le fard. » L'avis ne peut ni venir d'une personne
plus autorisée, ni être meilleur. Le costume fait, en
effet, partie du rôle et avec la mimique constitue l'in-
terprétation. Souvent, d'ailleurs, il aura été une cause
importante du succès du comédien et sera pour lui
une véritable réclame. Voit-on jamais Aristide Bruant
autrement qu'en costume en velours bleu, cache-
nez rouge, bottes et chapeau à larges bords ? Dranem
ne nous apparaît-il pas en vêtements trop étroits et
coiffé d'un petit chapeau mou ? On conte, de même,
que Frédérick Lemaître composa lui-même le cos-
tume de l'immortel « Robert Macaire ». Dernièrement
encore, pour *Antar*, à l'Odéon, M. Romuald Joulié
composa son costume, et pour *Roméo et Juliette* il
le dessina lui-même (1).

Le comédien pourrait, certes, invoquer ici la pro-
tection de la loi de 1909 en ayant eu soin de faire
antérieurement aux poursuites un dépôt au conseil
des prud'hommes. Il lui suffira alors de prouver que
sa propriété est antérieure à celle de son imitateur.

1. *Excelsior*, 17 déc. 1910. Le costume de Roméo.

Mais cette protection, encore qu'elle soit rendue fort incommode par la nécessité du dépôt, ne saurait nous intéresser ici. Nous nous sommes placé durant toute cette étude sur le terrain de la propriété artistique, nous entendons y rester et rechercher, si, par son originalité, son caractère artistique, un costume peut être classé parmi les œuvres artistiques et tomber sous l'application de la loi de 1793.

La question s'est déjà posée une fois en jurisprudence, pour le comédien, à notre connaissance. Il s'agissait d'Aristide Bruant dont nous parlions quelques lignes plus haut. Un autre chanteur : Le Bruyant Alexandre, avait ouvert boutique concurremment avec Bruant et s'était attribué son costume. Bruant s'adressa aux tribunaux pour faire dire que ce caractéristique costume lui appartenait, et qu'aucun autre ne pouvait le porter.

Le tribunal de commerce admit sa thèse par un jugement du 19 novembre 1896 (1) dont les motifs sont d'autant plus intéressants à connaître que la Cour d'appel les confirma par arrêt du 26 avril 1898.

« Le tribunal :

Sur la concurrence déloyale : Attendu qu'il est constant, en fait, que depuis plusieurs années Aristide Bruant, revêtu d'un costume particulier, en velours

1. Dalloz, 98.2.504. Bruant c. Leclerc.

à côtes, chaussé de bottes, coiffé d'un chapeau de feutre à larges bords et un foulard rouge au cou, s'est fait connaître dans son cabaret dont il est le tenancier, comme auteur et interprète d'un répertoire spécial de chansons réalistes ; que la continuité de ce costume, notamment l'emploi exclusif qu'il en a fait dans un cadre préparé par lui, constitue à son profit, en raison de son antériorité, un droit privatif qu'il est fondé à revendiquer ; Attendu qu'Alexandre Leclerc se révèle en public dans un costume identique à celui de Bruant ; ...

Attendu... que Leclerc a la volonté réfléchie et consciente de tirer parti de la notoriété assurée à Bruant dans une certaine clientèle, afin d'attirer le public sous le couvert de son nom, et par une imitation servile de sa tenue ; ...

Attendu que la concurrence déloyale justement reprochée par Bruant réside dans l'identité de son costume, en quelque sorte son enseigne, sa marque personnelle ; ...

Par ces motifs... fait défense à Leclerc, à peine de 20 francs par chaque contravention constatée, de porter dans l'exercice de sa profession de cabaretier-chansonnier, le costume adopté par Bruant... »

Tel est ce jugement dont nous avons cité les passages essentiels pour indiquer exactement la situation, sur cette question, de la jurisprudence et pouvoir la commenter avec précision. On ne saurait, tout d'abord,

mettre en doute qu'un artiste puisse obtenir devant les tribunaux, son droit exclusif à porter un costume déterminé, mais cela en prouvant que son imitation lui cause préjudice, c'est-à-dire, en considérant ce costume comme élément de preuve de concurrence déloyale. C'est ici que nous nous séparons complètement de la jurisprudence. Ce costume, dit le tribunal, « c'est en quelque sorte une enseigne, une marque personnelle ».

Or nous croyons que c'est faire en l'espèce une application exagérée des principes qui régissent le commerce. Le costume ne saurait être considéré comme une enseigne ; le débat doit au contraire être élevé, et le tribunal de commerce s'est arrêté au milieu d'un raisonnement qui, poursuivi jusqu'à son dernier terme, l'aurait conduit au principe de la propriété artistique. Pourquoi, en effet, peut-on considérer le costume de Bruant comme une « marque personnelle » ? Uniquement à cause de sa particularité, de son originalité. Quand Bruant s'est fait l'interprète des chansons réalistes, il a dû trouver un costume s'alliant à ses traits crispés et à sa voix saccadée pour « emballer » le public. Son vêtement en velours à côtes, son cache-nez rouge, son large chapeau de feutre terminèrent sa création réaliste en ajoutant plus d'intensité à son interprétation. Il créa un personnage par cette alliance de la physionomie, du geste, de la diction et du costume. Il y avait là

une marque, certes, non une marque de commerce, mais une marque distinctive de son intelligence, de son individualité, de sa « personnalité ». Leclerc devait être poursuivi et condamné, non pour concurrence déloyale, pour « usage illicite d'une marque de commerce », mais pour s'être emparé du travail personnel, de l'œuvre artistique d'un tiers. C'était, par conséquent, la loi de 1793 qu'il fallait invoquer.

Est-ce à dire qu'à l'heure actuelle, toute action basée sur cette loi intentée par les comédiens pour protéger leurs costumes doive fatalement échouer ? Ainsi posée, la question n'apparaît pas sous son véritable jour. Ce n'est pas, en effet, en tant que comédiens, mais en tant que créateurs de modèles que ceux-là pourront revendiquer la loi de 1793. Il faut donc se demander si un créateur de modèles, couturier ou modiste, peut, pour une de ses œuvres, se placer sous la protection de la loi régissant la propriété littéraire ou artistique. Si nous résolvons cette question par l'affirmative, il ne restera plus qu'à étendre au comédien créateur de son costume, cette solution.

Nous ne concevons pas pourquoi on refuserait cette protection aux couturiers. Il faut, dans une robe, retrouver un travail artistique aussi prononcé que dans toute autre mesure. On a objecté le caractère éphémère de ce travail. Nous avons dit, ci-dessus, ce qu'il fallait penser de cette objection et il nous suf-

fira de rappeler ici notre réponse : l'œuvre artistique peut, sans aucune contradiction, être éphémère : la perpétuité n'est pas nécessaire.

D'ailleurs avant que la robe ne soit créée, il existe le plus souvent un dessin. Ce dessin est protégé par la loi de 1793 (1). Comment pourrait-il se faire que le costume, réalisation de ce dessin, ne soit pas couvert par la même loi ? Ce que l'on doit exiger pour la protection, c'est un costume se différenciant très nettement de ce qui a été fait antérieurement, autrement dit, une œuvre originale. Or cette originalité, qui peut être souvent douteuse dans les toilettes de ville, existera au contraire dans les costumes de théâtre. N'est-ce pas le cas, pour les costumes des interprètes des pièces modernes, tragédies ou comédies, par exemple, où l'imagination et le goût peuvent se donner libre cours ?

Dans cette protection, nous entendons englober non seulement « les travestis » mais aussi les « costumes de ville » ayant un caractère de nouveauté. C'est, en effet, une distinction que l'on a parfois essayé d'établir en prétendant que la loi de 1793 pourrait s'appliquer à des « travestis », à des costumes de « cour » dont la valeur artistique peut sembler certaine, mais non à des costumes « de ville » qui ne révèlent

1. Pataille, 69, 279. Paris, 18 janvier 1868.

aucun travail artistique. Pareille distinction doit être nettement rejetée, car elle est contraire au texte même des lois. Si, en effet, la loi de 1793 pouvait laisser place à une semblable argumentation, la loi du 11 mars 1902 la prohibe de la façon la plus formelle. Ne contient-elle pas ces mots « quel que soit le mérite de l'œuvre ». On doit donc demander uniquement à une œuvre d'être nouvelle, originale, et pas autre chose.

La jurisprudence ne s'est pas prononcée sur l'application de la loi de 1793 à des costumes. Les créateurs de modèles invoquaient jusqu'ici la protection de la loi de 1806, mais il semble se dessiner un courant de l'opinion enclin à l'application de la loi de 1793. Dans un récent jugement, le tribunal de la Seine a admis que l'on pourrait invoquer la loi de 1793 pour des costumes extraordinaires, « sortant du commun » (1). Nous ne doutons pas que ce jugement ne soit réformé en appel, car les magistrats ont oublié le « quel que soit le mérite » de la loi de 1902, et c'était aussi ne pas se souvenir qu'en 1903, un substitut avait jugé en ces termes la loi de 1902 (2) : « La loi de 1902, dans sa sollicitude pour la magistrature, a

1. Drecoll c. Braunstein, 9^e ch., 16 décembre 1910.

2. Pataille, 1905, 330. Seine, 30 mars 1903, Grasset et Renault. Conclusions Guillemin.

« eu pitié de l'infériorité de ses lumières. Elle lui a
« décerné un brevet de capacité simple, en lui disant :
« ne péchez plus... Cette loi a singulièrement simplifié
« la tâche que vous avez à remplir. Vous ne jugerez
« plus, a-t-elle dit, la valeur artistique des œuvres
« des artistes, ni d'après leur destination, ni d'après
« leur mérite : vous les jugiez trop mal. Vous accor-
« derez à toutes la protection qui leur est due, quel-
« les que soient leur valeur artistique et leur utilisa-
« tion industrielle..... »

Nous aurions mauvaise grâce d'insister après semblable déclaration provenant d'une bouche aussi autorisée. La protection doit donc s'étendre depuis la plus simple « robe tailleur » jusqu'aux manteaux de pourpre et d'hermine.

Lorsque le comédien aura dessiné ou fait exécuter sur ses ordres et indications ses costumes, il en aura la propriété exclusive. Fort souvent, d'ailleurs, son costume ne sera pas banal. Qu'il nous suffise de citer, à titre d'exemples, celui de Frédérick Lemaître dans « Robert Macaire », de Faure dans *Le Roi s'amuse*, de Joulié dans *Antar*. Et si demain une actrice trouvait une nouvelle forme de robe pour interpréter une pièce de répertoire moderne, elle devrait pouvoir revendiquer la protection de la loi de 1793 modifiée en 1902.

Nous rencontrons encore ici une difficulté déjà vue et résolue, au sujet de la mimique.

Le comédien est, en effet, lié par contrat envers son directeur : il est son employé et par suite tout ce qu'il exécute pour se conformer à son traité, tout ce qui rentre dans l'interprétation est fait pour le compte du directeur. L'acteur qui dessine, ou fait exécuter son costume, ne saurait donc acquérir aucun droit : il travaille pour son employeur, le directeur, et s'il existe quelque droit, c'est ce dernier qui doit en profiter. On pourrait même prétendre que l'acteur travaille, non pas pour le directeur, mais pour l'auteur et que c'est celui-ci le titulaire des droits artistiques. Cela nous importe peu : il suffit que nous sachions que le comédien sera dépouillé au profit d'une autre personne directeur ou auteur.

Un argument vient encore renforcer ici le droit du directeur : c'est cette coutume des directions théâtrales de payer les costumes « travestis » et de ne laisser, en général, à la charge des acteurs que les costumes dits « de ville ».

Nous ne saurions nier que ce droit de création sur le costume appartiendra souvent au directeur par suite des traités intervenus. Cependant il n'en est pas moins vrai que cette propriété existe : qu'elle appartienne au directeur ou à l'acteur, ce sont là des questions d'espèces à régler d'après les coutumes du théâtre ou les circonstances. Il importe d'affirmer d'abord le principe de la propriété artistique en ce qui concerne le costume. Dès maintenant, d'ailleurs,

il est des cas où cette propriété sera privative au comédien sans que le directeur puisse revendiquer la moindre chose. Ainsi il peut se faire que le comédien se soit créé lui-même son costume, sans aucune indication du directeur ou de l'auteur et sans avoir recours à leur bourse. Ne cite-t-on pas Frédérick Lemaître dont le costume dans « Robert Macaire » fut une véritable surprise pour auteurs et directeur. Il avait été exécuté en dehors du théâtre, sous les ordres du grand acteur, sans autres indications que les siennes. Il est vraiment délicat de dire, qu'alors, la propriété artistique de ce costume appartient au directeur ou à l'auteur.

Enfin il est des acteurs qui travaillent pour eux-mêmes, traînant à travers le monde leur répertoire et leurs costumes, c'est-à-dire leurs créations, tels les artistes de music-halls. Aucun directeur ne peut prétendre avoir un droit sur leurs œuvres, car lorsqu'ils s'engagent pour huit jours, quinze jours ou un mois, c'est pour exécuter leur répertoire, puis ensuite aller le répéter ailleurs. Ils ont donc certainement la propriété de leurs œuvres, de leurs costumes, et peuvent poursuivre les imitateurs qui, pillant leur répertoire, et contrefaisant leurs costumes, s'approprient leur propre labeur.

Et à l'autre extrémité du monde théâtral, nous rencontrons les directeurs-acteurs, chez lesquels les fonctions se confondant, la propriété artistique ne

peut se dédoubler. Ceux-là aussi devront avoir un droit de propriété artistique sur leurs costumes et poursuivre les contrefacteurs.

Ainsi on ne peut nier que la loi de 1793 s'applique aux costumes, quels qu'ils soient. Partant, cette protection reconnue au couturier, doit être étendue au comédien lorsqu'il a fait œuvre personnelle et originale. Cette propriété doit lui être attribuée en propre, sans aucun doute, lorsqu'il a agi en dehors du directeur ou de l'auteur, ou que, travaillant seul, il n'est pour sa création le salarié de *personne*.

CHAPITRE VI

Du grimage

Le grimage est le complément du costume. Il achève d'extérioriser le « type » incarné par l'acteur. Nous nous garderons d'insister sur la protection artistique du grimage. Les mêmes principes que ceux que nous avons exposés pour la mimique et le costume retrouvent ici leur application. Un grimage caractéristique doit être la propriété de son auteur, c'est-à-dire de l'acteur. On sait, que dans le théâtre grec, les acteurs paraissaient la face recouverte d'un masque représentant le personnage dont ils tenaient le rôle. Si les lois sur la propriété artistique avaient alors existé, il est indéniable qu'elles eussent protégé ce masque, comme elles protègent un moulage. Or le grimage n'est que la survivance de ce masque. Ce n'est plus sur une toile, sur un carton que les traits sont dessinés, mais sur la face même de l'acteur. Cette transposition des traits du masque sur la figure n'a enlevé aucune valeur au travail. Bien au contraire, ce fut une perfection, car la face a eu la mobilité, c'est-à-dire la vie

qui lui faisait autrefois défaut. Il peut donc y avoir véritable travail artistique dans un grimage.

Cette mobilité des traits est, certes, un obstacle qui n'existait pas pour la protection du masque antique, mais nous avons pour moyen de preuve du grimage typique innové par l'acteur, un procédé jadis inconnu : la photographie. Il sera facile, par un simple cliché, de se rendre compte de la valeur de la création... et aussi de celle de la contrefaçon.

Ainsi les lois sur la propriété artistique peuvent s'étendre jusqu'à cette dernière manifestation de la personnalité de l'acteur.

CONCLUSION

Nous avons examiné successivement le droit du comédien dans ses différentes manifestations. Après avoir traité la question où le caractère artistique se manifeste de la façon la plus certaine, la danse, nous avons abordé l'étude de la situation de l'interprète devant les appareils enregistreurs, phonographes ou cinématographes. Puis nous avons étudié le problème sous son aspect le plus délicat : le comédien, pour une création sur la scène, peut-il revendiquer un droit d'auteur tant pour la musique, que pour le costume et le grimage ? Une réponse affirmative a été donnée après examen de la question au point de vue des principes, et des objections que l'on a déjà soulevées. Cette réponse est-elle téméraire ? nous ne le croyons pas. Les travaux allemands et français, l'évolution et des lois et de la jurisprudence, nous permettent d'affirmer que cette solution logique, défendue par d'éminents juristes, est conforme aux lois sur la propriété littéraire ou artistique et à leurs applications.

Un homme politique (1), hier ministre, écrivait il

1. M. Maurice Faure. *Journal*, 16 avril 1910. « Les comédiens à l'Institut ».

y a quelques jours : « Le comédien est-il un artiste
« au sens complet du mot ? Oui, car il reproduit,
« remodèle, recrée la nature, avec des moyens diffé-
« rents de ceux du peintre ou du sculpteur, mais
« tout aussi personnels et intellectuels. » Nous ne
pouvions mieux faire en terminant que citer cette
parole, car elle résume nos idées, en évoquant la
base de notre étude. C'est parce que le comédien est
un artiste comme les autres, que nous revendiquons
pour lui le droit commun de tous les artistes, de tous
les créateurs. En agissant ainsi nous l'incitons à déve-
lopper de plus en plus sa personnalité, en donnant
libre cours à son énergie créatrice. Ce n'est que par un
travail personnel, fait en dehors de toute imitation,
proche ou lointaine, d'un camarade que le comédien
s'affirmera de plus en plus créateur, et se rapprochera
de la vie, de la nature, qui doit être le but de tout
artiste : « Si vous copiez d'autres maîtres, au lieu de
copier la nature, a dit Léonard de Vinci, on ne vous
appellera pas les fils, mais les petits-fils de la nature. »

Vu : le Président de thèse
LYON-CAEN

Vu le Doyen,
CAUWÈS

Vu et permis d'imprimer,
le Vice-Recteur de l'Académie de Paris
L. LIARD

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
BIBLIOGRAPHIE	5
CHAPITRE PREMIER. — <i>Des rapports du comédien avec</i>	
<i>l'artiste</i>	19
CHAPITRE II. — <i>Des mimes et danseurs.</i>	
Travaux à la Conférence de Berne	31
en Italie	34
en France	36
en Allemagne	37
De la brevetabilité des danses	43
CHAPITRE III. — <i>Des interprètes devant les cinémato-</i>	
<i>graphes et les phonographes</i>	44
Travaux en Allemagne	49
Doctrine	60
Jurisprudence.	66
en Angleterre	73
en France	76
Doctrine	76
Jurisprudence.	82
à la Conférence de Berlin	90

Objections au droit de l'interprète	92
CHAPITRE IV. — <i>Des comédiens sur la scène.</i>	101
Objections à ce droit d'auteur.	111
Textes.	120
CHAPITRE V. — <i>Du costume.</i>	125
CHAPITRE VI. — <i>Du grimage.</i>	137
CONCLUSION	139

